



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

ISAAC DOURADO ARAGÃO

**O ÊXTASE COMO ELEMENTO NARRATIVO NA CONSTRUÇÃO DE
PERSONAGENS DE HILTON LACERDA: UMA ANÁLISE DO FILME *TATUAGEM***

São Cristóvão
2018



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

ISAAC DOURADO ARAGÃO

**O ÊXTASE COMO ELEMENTO NARRATIVO NA CONSTRUÇÃO DE
PERSONAGENS DE HILTON LACERDA: UMA ANÁLISE DO FILME *TATUAGEM***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Joe Marçal Gonçalves dos Santos.

Linha de Pesquisa: Cinema, Linguagens e Relações Estéticas.

São Cristóvão
2018

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Aragão, Isaac Dourado

A659e O êxtase como elemento narrativo na construção de personagens de Hilton Lacerda : uma análise do filme *Tatuagem* / Isaac Dourado Aragão ; orientador Joe Marçal Gonçalves dos Santos. – São Cristóvão, 2018.

102 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais)– Universidade Federal de Sergipe, 2018.

1. Cinema. 2. Crítica cinematográfica. 3. Lacerda, Hilton. I. Santos, Joe Marçal Gonçalves dos, orient. II. Título.

CDU 791(049.32)

ISAAC DOURADO ARAGÃO

**O ÊXTASE COMO ELEMENTO NARRATIVO NA CONSTRUÇÃO DE
PERSONAGENS DE HILTON LACERDA: UMA ANÁLISE DO FILME *TATUAGEM***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Joe Marçal Gonçalves dos Santos.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Joe Marçal Gonçalves dos Santos – UFS
Presidente/Orientador

Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz – UFS
Examinador PPGCINE

Prof. Dra. Elza Ferreira Santos – IFS
Examinadora Externa ao PPGCINE

Aprovado em 31 de julho de 2018
Auditório da Didática II, Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos

São Cristóvão
2018

Aos meus pais, Rita e José, que me ensinaram as primeiras
letras e até mesmo a fazer cinema na imaginação.
Sem eles nenhuma destas páginas teria sido iniciada.

AGRADECIMENTOS

Durante a escrita desta dissertação, tive a oportunidade de experimentar bons filmes e de mergulhar em livros inestimáveis. Esses aportes, bem como todas as aulas no PPGCINE, me deram o que aqui está, fruto de um longo percurso, que não se pretende concluído, mas prenhe de expectativas de pesquisa e de vida. São inúmeros os corações e as mentes para agradecer a confiança e o apoio depositados em mim. Agradeço ao meu Deus, em primeiríssimo lugar, pelo seu ousado amor e doce misericórdia que insistem em me perseguir todos os dias. Eu sei de onde Ele me tirou! Ao meu orientador, Joe Marçal, que me apresentou o fascinante mundo da teologia sistemática *tillichiana*, e que se tornou também um interlocutor de vida ao longo dos últimos meses. Muito obrigado pelas leituras zelosas e comentários precisos, por todo o cuidado que me dedicou a cada demanda e pela liberdade criativa. Espero que a dissertação esteja, na pior das hipóteses, à meia-altura de vossa contribuição. Sou grato por me colocar nos trilhos do pragmatismo quando precisei, sem me impedir de voar. “Se a pesquisa é um exercício de solidão, torna-se mais fácil estar sozinho junto”. A Carlos Eduardo Japiassú e Elza Ferreira, pela pronta disponibilidade e por aceitarem o convite para fazer parte da minha banca examinadora. A Romero Venâncio, registro um agradecimento mui especial, pela influência de suas aulas e seus debates, pelo interesse que demonstrou em meu trabalho quando ainda embrionário e por nossos encontros extremamente estimulantes. Agradeço também a Renato Izidoro, pelas primorosas observações epistêmicas durante meu exame de qualificação. Sua figura parece habitar vários mundos e nenhum ao mesmo tempo, um perfeito *outsider* entre os mais exitosos, que me serve de inspiração para a carreira e para a vida. À Lilian França, por sua simplicidade marcante no trato pessoal. Quero agradecer, especialmente, a Fábio Zoboli, Carlos Mascarenhas, Armando Castro, Hamilcar Junior, Luís Américo e Aretha Pacheco pela pujança das conversas que tivemos e pela presença de ambos durante minha temporada na universidade. Aos meus colegas de turma, pela intensa experiência que marcou meu olhar sobre cinema. Obrigado pela amizade e pelas suas pesquisas, que sempre trazem novos aspectos para a minha própria, em especial Amanda Lemos, Celiene Lima, Eli Angelo, Gilberto Manea, Ivanildo Araújo, Julia Marques, Leandro Alves, Luciana Oliveira, Plynio Nava, Ruan Carlos, Thiago Varjão, Wolney Nascimento e Yanara Galvão.

Aos camaradas de valorosas empreitadas artísticas, os músicos do Cataluzes e os cineastas André Aragão e Marcel Magalhães, sujeitos dinâmicos e apaixonados pela poesia cinematográfica. Vocês me ensinaram que sempre é possível teimar em realizar bons filmes com muito pouco orçamento. É através dessas realizações que incansavelmente repetimos que o cinema é uma incontornável arte. Incluo-me entre os que procuram acreditar no cinema feito em Sergipe; mas vivemos de esperanças. Aos colegas de trabalho e de vida, que são também exemplos de dedicação intelectual e capacidade de realização: Edla Tunel, Genisson Fonseca, Gustavo Aragão, Jane Guimarães, Marcus Vinicius, Luiz Prado, Roberta Monteiro Alves e Zenildo. Em seus nomes, meu muito obrigado especial a toda família CCPA.

Ao meu sogro, Senador da República Virgínio de Carvalho, pela referência intelectual e pela sensibilidade cultural, e por não se cansar em seguir dando ouvidos aos meus devaneios. À Missionária Rosa Angélica, minha sogra amada, pelo fervor de suas palavras encorajadoras.

Agradeço, de maneira infinitamente particular, aos meus irmãos Lídia, Noemia e Junior, por permitirem que eu me pluralizasse com a singularidade de cada um de vocês. Isto para não falar de suas outras inesgotáveis virtudes.

Aos meus pais, Rita Aragão e José Dourado Aragão, pela admiração à minha carreira e sobretudo por me tornarem o homem que sou hoje, mostrando que o único *modus vivendi* é mesmo a luta. Este trabalho deve a vocês mais do que pensam, e nenhuma palavra será suficiente para dizer o quanto os admiro.

Aos meus filhos queridos e abençoados, muito além dos superlativos: Juca, Mateus, Nicole, Jessica e Leonardo. Todo este trabalho foi concebido com amor para vocês.

At last, but not least, agradeço a Eliane de Carvalho, o amor da minha vida inteira, de hoje, de ontem, de anteontem e do longínquo atrás de anteontem que nos leva a fevereiro de 1999, quando a vi pela primeira vez. Um ser de inumerável coração cuja sensibilidade de estímulo por várias vezes veio me socorrer naqueles momentos em que quase tudo parecia perdido, principalmente nessa dura reta final de redação e confinamento noite adentro e madrugada afora. Sou eternamente grato por compartilhar comigo seu conhecimento, e pelo apoio de tantas formas que é impossível especificar aqui. Obrigado por confiar em mim, por me fazer acreditar que eu conseguiria chegar e por nunca soltar a minha mão. Sei que às vezes sou um cara muito chato e desagradável, mergulhado nos filmes e nos livros. Mas eu te amo.

ARAGÃO, Isaac Dourado. **O êxtase como elemento narrativo na construção de personagens de Hilton Lacerda: uma análise do filme *Tatuagem***. 102 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

SINOPSE

Esta dissertação convida a uma análise sobre a manifestação do êxtase como principal elemento narrativo na construção das personagens escritas pelo roteirista e diretor Hilton Lacerda, especialmente no filme *Tatuagem* (2013). Tal análise se origina entremeada das seguintes reflexões: Como e quando acontece algum tipo de manifestação extática – e a complexidade desse fenômeno – nas personagens ficcionais apreciadas em um filme tão impregnado de realismo? O que elas conseguem estabelecer? Há estranhamento e distanciamento de si mesmas? Para responder a essas indagações se fará necessário conhecer o percurso fílmico criado pelo cineasta supracitado pela via do desenvolvimento das personagens, como representações de processos narrativos por meio dos quais a experiência do êxtase define subjetividades marcadas, ética e esteticamente, por uma noção de liberdade. Na busca por esse entendimento, será preciso averiguar algumas referências culturais que fazem parte da construção das linhas de influências do realizador, referentes à sua obra fílmica e ao seu pensamento. Dessa forma, dividiremos nossas reflexões em três partes integradas que estabelecerão o cerne de nosso entendimento. Na primeira parte, intitulada *Da recepção à análise fílmica: as personagens e o êxtase*, buscamos fazer a decupagem de *Tatuagem*, para que se contextualizasse a maneira como o êxtase e a subjetividade afluem entre as suas personagens, e como seu processo narrativo tem o poder de dar conta das particularidades de cada uma. Nela, veremos também como outras personagens roteirizadas por Hilton Lacerda se apresentam de maneira memorável no tocante ao êxtase, e como, a partir desse elemento fenomenológico, elas traçam suas vidas. A segunda parte, sob o título *Definição teórico-metodológica das noções de personagem, subjetividade e êxtase*, consistirá na construção da análise com a explanação de algumas cenas pontuais, acompanhada de uma reflexão teórica sobre êxtase, personagem e realismo, valendo-nos de um arcabouço teórico de estudos filosóficos, teológicos e literários, como também da teoria cinematográfica. Neste âmbito, iremos refletir de maneira interdisciplinar sobre alguns aspectos estético-realistas vibrantemente presentes na obra de Lacerda, cuja principal referência foi trasladada da vivência de um contexto político, histórico, social e cultural brasileiros. Já na terceira e última parte, *Tatuagem: uma análise do filme de Hilton Lacerda sob a óptica do êxtase como situação narrativa/dramática chave da construção de personagens*, verificaremos como o caminhar de cada uma delas à revelação e ao êxtase se configura através do universo composicional da narrativa do diretor, bem como os reflexos que os paralelos e as suspensões dos protagonistas provocaram na trama. Verdadeiramente, o filme é o texto teórico que se tenta, aqui, decifrar.

Palavras-Chave: Êxtase. Personagem. Tatuagem. Realismo. Revelação.

ARAGÃO, Isaac Dourado. **O êxtase como elemento narrativo na construção de personagens de Hilton Lacerda: uma análise do filme *Tatuagem***. 102 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

ABSTRACT

This dissertation invites to an analysis about the manifestation of ecstasy as main narrative element in the construction of characters written by the screenwriter and director Hilton Lacerda, specially in the movie *Tattoo* (2013). Such analysis comes interspersed of the following reflections: How and when happens any kind of extactic manifestation – and this phenomenon's complexity – the fictional characters appreciated in a movie so impregnated of realism? What can they establish? Is there any strangeness and distancing of themselves? In order to answer these inquiries, it will be required to know the filmic path created by the abovementioned filmmaker by the way of the characters' development, as representations of narrative processes in which the experience of ecstasy defines subjectivities marked, ethics and aesthetically, by a notion of freedom. In the search for this understanding, it will be necessary to investigate some cultural references which are part of the director's influence lines' construction, regarding his filmic work and thought. Therefore, we will divide our reflections in three integrated parts that will establish the core of our thought. In the first part, called *From the reception to the filmic analysis: the characters and the ecstasy* we seek to do a decoupage of *Tattoo*, to contextualise the way how the ecstasy and subjectivity flow between his characters, and how his narrative process has the power of handling the particularities of each one. In it, we will also see how other characters written by Hilton Lacerda present themselves in a memorable way with regard to ecstasy, and how, from this phenomenological element, they map their lives. The second part, under the title *Theoretical-methodological definition of the character's notion, subjectivity and ecstasy*, will consist in analysis' construction with an explanation of specific scenes, followed by a theoretical reflection about ecstasy, character and realism, through a theoretical framework of philosophical, theological and literary studies, as well as cinematographic theory. In this regard, we will meditate in a interdisciplinary way on some aesthetic-realistic aspects vibrantly present in Lacerda's work, which main reference was transferred from the livingness of a political, historical, social and cultural brazilian context. On the third and last approach, *Tattoo: an analysis of Hilton Lacerda's movie under the standpoint of ecstasy as a narrative/dramatic situation key of characters' construction*, we will verify how the walk of each one of them to the revelation and ecstasy is configured through the compositional universe of the director's narrative, as well as the reflexes that the protagonists' parallels and suspensions provoked in the plot. Truly, the movie is the theoretical text that we try, here, to decipher.

Keywords: Ecstasy. Character. Tattoo. Realism. Revelation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	A trupe completa	18
Figura 2	Bar Avenida	27
Figura 3	Hilton Lacerda atua no último minuto da última cena de <i>Amarelo manga</i>	28
Figura 4	Cláudio Assis em set de <i>Febre do rato</i>	29
Figura 5	Zizo e Eneida	30
Figura 6	Anecy Rocha e Nara Leão	35
Figura 7	Fininha no batalhão	64
Figura 8	O show de Paulete	65
Figura 9	O terço e a margarida	69
Figura 10	A turba	73
Figura 11	A família de Arlindo	75
Figura 12	Hilton Lacerda dirigindo cena em set de <i>Tatuagem</i>	86
Figura 13	Família de Clécio	91

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	Da recepção à análise fílmica: as personagens e o êxtase	14
1.1	Uma sinopse de <i>Tatuagem</i> : o êxtase na narrativa	16
1.2	O que diz a crítica sobre os filmes de Hilton Lacerda	21
1.3	Hilton Lacerda: um cineasta	21
1.4	<i>Amarelo manga</i> : a subjetividade de uma personagem que extasia	25
1.5	Poesia e êxtase: uma febre	27
1.6	As referências socioculturais e afetivas do diretor	30
2	Definição teórico-metodológica das noções de personagem e êxtase	35
2.1	A personagem ficcional em um filme de estética realista	35
2.2	A relação entre personagem, representação e subjetividade no realismo	41
2.3	Uma fenomenologia do êxtase e a compreensão das situações narrativas extáticas das personagens de Hilton Lacerda	46
3	<i>Tatuagem</i>: uma análise do filme de Hilton Lacerda sob a óptica do êxtase como situação narrativa/dramática chave da construção de personagens	58
3.1	A imagem movimentada pela câmera de Lacerda: o caminhar de suas personagens à revelação e ao êxtase	60
3.2	O êxtase em carne viva	64
3.3	Os paralelos: equilíbrio íntimo ou o elo das sensações	66
3.3.1	Outros paralelos	70
3.4	A história dos instantes: uma estética realista	73
3.4.1	As suspensões de Fininha	84
3.5	A tatuagem: o êxtase perpetuado	88
3.6	Cada coisa em seu lugar	89
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	FILMOGRAFIA	96
	REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS	98
	REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS	98

INTRODUÇÃO

A juventude passa logo.
Pier Paolo Pasolini

A pesquisa proposta para este trabalho começou, mesmo que de maneira inconsciente, nos primeiros 15 dias de dezembro de 2012, em Cuba, na capital Havana, precisamente na primeira sessão do filme brasileiro *Febre do rato* (2011), de Cláudio Assis, durante o *34 festival internacional del nuevo cine latino americano*¹. A antiga sala do Cine Charles Chaplin – exatamente localizada na *avenida 23*, altura com a *calle 12* – estava praticamente abarrotada, e, por nossa sorte, tivemos que sentar na quarta fileira, bem próximo ao tablado em que, suntuosamente, estava uma gigante tela branca. Digo “nossa sorte” porque éramos três jovens realizadores iniciantes² num festival fora do país que, sentados numa posição pouco concorrida, viram passar e sentar bem à frente um homem de corpo esguio e desengraçado. Era Cláudio Assis³, diretor do filme que, ainda na panorâmica inicial que mostra a cidade do Recife a partir do rio Capibaribe, cuidou de se levantar para afastar um pedaço da cortina pesada que atrapalhava, milimetricamente, parte da projeção do canto direito da tela, mesmo lado em que estávamos acomodados e sem saber ao certo se víamos a película ou assistíamos à ação do cineasta irritado, como se perdêssemos o contato com a realidade. Subitamente foi como se o Êxtase houvesse pairado na sala. O satélite é a volta do mundo⁴.

¹ Um dos eventos de cinema mais importantes de todo o continente americano, o Festival internacional del nuevo cine latino americano começou em dezembro de 1979, tendo sido idealizado e criado por Alfredo Guevara, com apoio do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica). O prêmio atribuído pelo festival é o *Grande Prêmio Coral*, um símbolo retirado dos grandes recifes de coral que povoam o Mar das Caraíbas. O primeiro filme vencedor desse festival foi o brasileiro *Coronel Delmiro Gouveia* (1978), de Geraldo Sarno. Ainda outros filmes nacionais ganharam o *Grande Prêmio Coral*. Em 1980, *Gaijin – Os caminhos da liberdade* (1980), de Tizuka Yamasaki; em 1981, *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman; em 1984, *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos; em 1986, *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral; em 2000, *Eu, tu, eles* (2000), de Andrucha Waddington; em 2002, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund; em 2006, *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz.

² Na ocasião, fomos participar pela primeira vez de um festival de cinema fora do Brasil. André Aragão e Marcel Magalhães – camaradas do audiovisual que comigo realizaram filmes como *Hotel Palace* (2013) e *Morena dos olhos pretos* (2016) – me acompanharam para promover *Derredor*, curta-metragem que havíamos recém-produzido. Neste mesmo festival encontramos, também, o cineasta Pedro Severien, que lá estava com o curta *Canção para minha irmã*.

³ Cláudio Assis, cineasta pernambucano e um dos principais parceiros de Hilton Lacerda, dirigiu vários longas-metragens que tiveram o roteiro assinado pelo próprio Hilton (cujo trabalho de parceria discuto logo no primeiro capítulo), a exemplo de obras como *Amarelo manga* (2002), *Baixio das bestas* (2006), *Febre do rato* (2011) e *Big jato* (2015), todos eles premiados em festivais internacionais de cinema.

⁴ Primeiras palavras que surgem na abertura de *Febre do rato*, na voz over da personagem Zizo, papel de Irandhir Santos.

Ao final da sessão encontramos ainda o realizador Kleber Mendonça Filho, que estava sobre o palco ladeado pelos atores Irandhir Santos⁵ e Maeve Jinkings⁶, fazendo um registro em vídeo do agradecimento de Cláudio ao público cubano ali presente, cujas primeiras palavras foram “¡estoy borracho!” E ele não estava de *broma* [brincadeira], para usar a expressão espanhola igualmente usada pelo diretor. Nascia, naquele fim de tarde, uma grande admiração de minha parte pelo cinema realizado em Pernambuco, sobretudo aos filmes escritos por Hilton Lacerda, os quais passei a conhecer e acompanhar melhor, desde os projetos menores às relevantes obras em parceria com Cláudio Assis. Um testemunho seriamente frutuoso de Hilton Lacerda, na verdade, intrigara-me a visitar sua obra como roteirista junto aos filmes dirigidos por Assis já bastante reconhecidos pelo público, obras que exprimiam a mais entusiástica adesão afetiva àquele cinema que estava sendo feito; pois para mim, que conhecia o primeiro sobretudo através do segundo, parecia grande o parentesco artístico entre os dois cineastas pernambucanos.

Lacerda não só escrevia os roteiros mas participava ativamente na elaboração das produções de seu colega. Vimo-lo em Aracaju meses antes de embarcarmos para *La Habana* com a firme determinação de lançar seu primeiro longa de ficção, cuja fase de pós-produção já estava bem conduzida⁷. Quando isso aconteceu, em torno de 2013⁸, minha inquietação chegou ao ápice de uma experiência fílmica ao descobrir *Tatuagem*, cuja obra me trouxe a esta pesquisa para redescobrir o êxtase vivido no país de Fidel numa antiga sala de cinema, só que dessa vez nas personagens criadas pelo roteirista/diretor.

Destarte, e diante das observações supramencionadas, este projeto está organizado em três capítulos. No primeiro capítulo da dissertação faremos uma breve

⁵ Irandhir Santos Pinto (1978), ator pernambucano muito premiado, participou de vários filmes importantes para a cinematografia brasileira, a exemplo *Tropa de Elite 2* (2010), de José Padilha, *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, *Obra* (2014), de Gregório Graziosi, *A luneta do tempo* (2014), de Alceu Valença, *A história da eternidade* (2014), de Camilo Cavalcanti, *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, *Redemoinho* (2017), de José Luiz Villamarim, dentre outros. Exatamente um ano após essa noite citada, Irandhir voltava ao mesmo festival para receber o "Premio Coral a la mejor contribución artística" oferecido pelo júri oficial, pelo filme *Tatuagem*.

⁶ Maeve Jinkings (1976), atriz brasileira premiada, estava em Havana como participante do filme *Era uma vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes. Participou de grandes filmes brasileiros a exemplo de *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, *Amor, plástico e barulho* (2015), de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, *Boi neon* (2016), de Gabriel Mascaro, *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, *Açúcar* (2017), Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, dentre outros.

⁷ As gravações do filme *Tatuagem* acabaram no dia 28 de novembro de 2011.

⁸ *Tatuagem* foi oficialmente lançado no 41º Festival de Gramado, no dia 11 de agosto de 2013.

apresentação do tema e construção do filme-objeto com o auxílio das cenas iniciais, com o intuito de fazer-se perceber a atmosfera do ambiente em que coabitam as personagens, e logo adiante uma sinopse mais detalhada permeada das idiossincrasias de cada uma delas. Entrementes, valeremo-nos de como alguns críticos se colocaram diante dos filmes de Hilton Lacerda, por meio de uma contextualização histórica e, de certa maneira, biográfica do realizador pernambucano, dando ênfase a dois outros trabalhos do cineasta, escolhidos com presciência, em que o êxtase opera como mediador narrativo entre realismo e delírio. É claro que aí também poderiam ser incluídas com maior devoção outras cenas escritas pelo roteirista, mas as omiti em favor do controle sobre a extensão do projeto. A razão para a escolha das cenas específicas de outros filmes ficará clara ao longo de minha exposição. Também apuraremos os principais autores e obras que serviram de referência para Lacerda no que tange ao universo do *Tatuagem*, arregimentando os elementos que mais se destacam no filme. No capítulo dois, examinaremos o entendimento que se tem de uma definição teórico-metodológica das noções de desenvolvimento das personagens à luz de Paulo Emílio Sales Gomes e Antonio Candido, utilizaremos também autores como André Bazin e Glauber Rocha para um melhor entendimento sobre a estética realista no cinema, veremos sobre a subjetividade e o duplo, tal como os aspectos das projeções em situações de escolhas à guisa de Edgar Morin e os estudos do teólogo Paul Tillich para aclarar o nosso entendimento às noções de revelação e êxtase. No capítulo três, realizaremos a análise propriamente dita, tendo como base o filme *Tatuagem* e a possível confluência do êxtase como elemento narrativo entre as personagens construídas por Hilton Lacerda, bem como a engrenagem do realismo estético ao processo de revelação. Após o último capítulo da dissertação, finalmente, comporemos as nossas considerações finais.

Nosso exercício permitirá, em algumas ocasiões, fazer um elo entre *Tatuagem* e outros referenciais socioculturais, mesmo que de maneira indireta. Não queremos que as possíveis associações dadas ao objeto desta investigação sejam interpretadas como uma confrontação cabotina. Quer-nos parecer, entretanto, que numa pesquisa enfileirando uma série de tipos sobre o mesmo assunto seja mais fácil e funcional para o exercício de leitura e entendimento alguns canais com outras obras fílmicas, como mostra a epígrafe que inaugura o primeiro capítulo da pesquisa e que, mais adiante e no momento adequado, traremos à luz.

1. Da recepção à análise fílmica: as personagens e o êxtase

Só um corpo o homem pode ter. No seu invólucro, estiola a alma, até estarrecer. Só tem um par de olhos e de ouvidos; outras escapatórias não tem. A sua pele, de ossos um recipiente. E voa pela córnea a alma para o seu destino celeste, para o azul dos céus, para o reino dos pássaros. Através da grade da sua visão viva a alma escuta o barulho dos bosques e dos campos e os cornetins dos sete mares. Como é pecado um corpo sem camisa também o é a alma sem corpo, sem ideia, sem um ato, sem uma intenção e sem divisa. Quem voltará do palco, onde ninguém dança? É um mistério sem solução. Sonho com uma alma metida noutras vestes. Ardendo como álcool, da timidez à esperança correndo, sem ser seguido pela sombra. Braçadas de lilases, como recordação, atrás deixando.

- Arseni Tarkovski⁹, in *O Espelho*.

Um plano-sequência¹⁰ por dentro de um recinto semiescuro e vazio revela, aos poucos, objetos e apetrechos artesanais, e de cores cintilantes, que dão particular identidade ao lugar desabitado naquele momento. São estrelas, sem muito requinte, de papelão e forradas com folhas laminadas, flores de plástico e asas coloridas em meio a uma mobília simples e rudimentar. O tilintar de um pequeno sino é o primeiro som que surge para conduzir a sequência com câmara na mão que inaugura o filme. Entrementes, risadas e aplausos dão ao espaço aparentemente ermo uma espécie de presença remanescente, ainda mais quando a voz animada de um homem saúda o público e faz as devidas apresentações, de maneira a deixar clara a verdadeira proposta de sua trupe: anarquizar! Sua conduta e discurso falam por si sós.

⁹ Poeta russo e pai do cineasta Andrei Tarkovsk, trabalhou como narrador de suas próprias poesias ao longo do filme *O Espelho*, de 1975. Seu nome ainda fora mencionado em outro filme de Andrei, *Nostalgia*, de 1983. Na cena em questão a personagem Eugenia (Domiziana Giordano) diz ao seu companheiro de viagem que está lendo um livro do referido poeta.

¹⁰ O plano-sequência consiste de uma sequência sem cortes, e estilisticamente uma radical imitação do olhar humano. Cf. G. Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 104.

Em *Tatuagem* a escolha pelo plano-sequência em algumas tomadas reforça a ideia do realismo impresso ao longo de toda a obra, e isso nos remete a uma observação de César Guimarães em texto intitulado “Mil maneiras de ir em direção ao real” quando escreveu sobre como se chegar ao realismo: ele diz que “o filme, diferentemente da fotografia, é capaz de apreender o movimento, acolhendo o movente que vem se inscrever na película, deixando nela o rastro do seu devir. Ainda que a fotografia, ao transferir a “realidade da coisa para a sua reprodução” seja capaz de despertar nos espectadores uma credulidade que chega às raízes do irracional, o cinema alcança outra potência”. A formulação baziniana a seguir (bem lembrada por Guimarães) nos reforça esse método: “O cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar intacto dos insetos de uma era extinta – ele livra a arte barroca da sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a sua duração, qual uma múmia da mutação”. Cf. A. Bazin, *O realismo impossível*, p.10.

[0h0m50s]¹¹ Melhorou? Hum? Agora voltou. Bem, como eu ia dizendo, aqui no reino do espetáculo todo mundo faz parte dessa alegria, por isso a nossa arma é o deboche! Olhe que hoje vamos ter muita coisa. Vamos ter Paulete Beirinha, Suzana Estylo de Gata, apresentação de Marquinho Odara e o sensacional concurso Membro de Ouro! Gostam, não é?! E eu! Com as mais de quinhentas máscaras da mais notável noite do Recife, a noite que abala o quarteirão e faz tremer toda forma de autoridade. O Moulin Rouge¹² do subúrbio; a Broadway¹³ dos pobres; o Studio 54¹⁴ da favela. Bem-vindos ao *Chão de estrelas*!

A câmera encerra sua primeira tomada sobre um palco modesto e penumbroso, constituído tão somente de um microfone fincado a um velho pedestal disposto no centro. Em ato contínuo ao fim da apresentação teatralizada e de voz marcante, surge o letreiro de cor púrpura no lado inferior-direito da tela. Assim se dá a abertura do filme *Tatuagem*, do realizador Hilton Lacerda.

Através dessa pequena descrição das cenas iniciais do longa-metragem de estreia como diretor de ficção¹⁵ do cineasta pernambucano, algumas palavras já nos sugerem uma dubiedade entre o “espetáculo” anunciado pelo apresentador e o “protesto” contra o autoritarismo vigente transmitido nas entrelinhas de seu discurso.

¹¹ Essa é uma metodologia de temporalização de cena para fins de transcrição de diálogos e descrição de cenas para a análise fílmica, posto que não recorremos ao roteiro propriamente dito.

¹² Cabaré tradicional francês inaugurado em 10 de outubro de 1889 por Joseph Oller (1839-1922) e Charles Zidler (1831-1897), famoso pela instalação de um grande moinho vermelho sobre seu terraço. É um símbolo emblemático da noite parisiense, e tem uma rica história ligada à boemia da cidade. O *Moulin Rouge* atravessou vários períodos, tendo sido cabaré, em seguida teatro e cinema, e até mesmo palco de music-hall com dançarinas que saíam de bolos. Em 2001, o diretor australiano Baz Luhrmann lança o filme *Moulin Rouge – Amor em Vermelho*, protagonizado por Nicole Kidman.

As referências feitas por Clécio para classificar o *Chão de estrelas* têm em sua atmosfera ambientes como o próprio *Moulin Rouge*, na qualidade de casa noturna e bordel, onde a agitação e as cores vibrantes são bem ressaltadas nos frequentadores e no figurino dos atores do grupo, e isso remete ao *Manifesto Futurista*, criado por Filippo Tomazio Marinetti, que, de certa forma, contribuiu também para a mudança de comportamento – já existente no fim do século XIX – do início do século XX: “[...] as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; a vibração noturna dos arsenais e dos estaleiros sob suas violentas luas elétricas, as estalações gluttonas comedoras de serpentes que fumam [...]” (Santos e Guimarães, 2012).

¹³ Os teatros da Broadway são amplamente considerados representantes do mais alto nível teatral em língua inglesa e, tal qual a casa de Paris, podemos também diante dos teatros supracitados nos remetermos ao Manifesto Futurista, observando-se o seguinte dizer, em relação à literatura, que pode ser utilizado, também, em outras manifestações culturais: “Tendo a literatura até aqui enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco.” Esses fatores característicos do futurismo são elementos correntes em *Tatuagem*.

¹⁴ Foi uma lendária discoteca localizada em Manhattan, Nova Iorque. Inaugurada em abril de 1977, encerrou suas atividades em março de 1986.

¹⁵ Hilton Lacerda já havia co-dirigido um longa-metragem documental. O filme *Cartola, música para os olhos*, produzido juntamente com Lirio Ferreira, foi lançado em 2007.

A ausência de figura humana em meio a todo aquele movimento típico de uma casa noturna lotada e entusiasmada é que causa um primeiro estranhamento, todavia permite ao espectador da obra descobrir conscientemente as características do tempo vivido – e os confrontos e reflexões observados num ambiente periférico e marginalizado – bem como da turma que está por vir. Onde a qualidade extraordinária desse longa-metragem, e que não é nunca somente aquela do roteiro, mas ainda da interpretação divertida e inquieta que os atores deram a Clécio e Fininha, revela através de sua narrativa o êxtase apoderando-se das personagens. Inexoravelmente.

1.1 Uma sinopse do filme: o êxtase na narrativa

Clécio Wanderley (Irandhir Santos), um homem em torno dos seus trinta e cinco anos de idade, há algum tempo separara-se da esposa para assumir, espontaneamente, sua postura uranista e viver como mambembe em companhia de seu grupo teatral denominado *Chão de estrelas*. Sua vida, a partir de então, consegue tomar novos rumos enviesados pelo seu trabalho como artista e empreendedor cultural. Sua ex-mulher Deusa (Sylvia Prado) ainda mantém uma relação afetuosa e próxima para com ele, sempre presente nas mais variadas diligências do grupo gerenciado por Clécio e participante das queixas escolares que recaem sobre Tuca (Deyvid Queiroz de Moraes), filho adolescente do casal que, circunstancialmente, bebe cerveja às escondidas.

Dentre os membros do *Chão de estrelas* está Paulete (Rodrigo García¹⁶), rapaz de traço exótico e debochado, vindo do interior e de grande talento para as artes cênicas. Seu trabalho aparenta ser o de uma espécie de braço direito do chefe, mesmo não concordando com Clécio em algumas situações, principalmente quando descobre que sua irmã Jandira (Bruna Barros) está sendo traída pelas costas, tendo a figura do líder como pivô.

¹⁶ Ator pernambucano. Ganhou o prêmio de Melhor Ator Coadjuvante no Festival do Rio, em 2013, por sua atuação em *Tatuagem*.



Figura 1- Tatuagem – A trupe completa. Promocional. Imovision, 2013

Vivendo sob a tranquilidade interiorana, algo bem diferente da atmosfera turbulenta da vida artística, está o jovem Arlindo Araújo (Jesuíta Barbosa¹⁷), soldado do exército conhecido entre seus colegas de batalhão como Fininha. Embora sirva na capital, sua casa é numa cidade pequena, na qual vive pacatamente com sua família – constituída de mulheres somente – incluindo sua mãe, irmã e tias idosas, e durante as noites ociosas namora Jandira, a irmã de Paulete. Mergulhados em um poço de incertezas e sensibilidade, portanto, Clécio e Fininha irão protagonizar algumas cenas das mais vigorosas já escritas por Lacerda, erigidos e apoderados pelo êxtase.

O entrelaçar das personagens cinematográficas¹⁸ contidas na trama – as quais nela exercem papel de atores de teatro – começa exatamente com o namoro sobredito nas folgas de Fininha que, ao visitar seu cunhado (a mando de sua namorada) no bar em que trabalha como artista, depara-se primeiramente com um novo ambiente, algo inimaginável em suas lembranças e expectativas, e seguidamente com a voz e presença memorosas de Clécio Wanderley que, naquela mesma noite, consegue marcar a vida do jovem militar para sempre, e de uma vez

¹⁷ José Jesuíta Barbosa Neto nasceu em Salgueiro, Pernambuco, em 1991.

¹⁸ Em artigo intitulado “A personagem cinematográfica”, o crítico de cinema e ensaísta Paulo Emílio Sales Gomes destaca a posição e o papel da personagem no cinema em coadunação com o teatro e a literatura. Segundo ele, “é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula. Podemos, pois, definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque, como no teatro, temos as personagens de ação encarnadas em atores. Graças, porém, aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas. No cinema como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro”. Cf. P. Emílio Sales Gomes, in *A personagem cinematográfica*, p. 87.

por todas. Mas, o que se dá entre as personagens a partir desse encontro? Será que a ideia de êxtase nos conduzirá a um caminho para a análise do desenvolvimento de tais figuras?

O período do filme é vivenciado em pleno contexto da ditadura militar brasileira, visto que toda a trama se passa em 1978, revelando, por conseguinte, os primeiros sinais de esgotamento¹⁹ da intervenção dos generais, prova disso é a postura de Clécio diante da autoridade militar, o qual não temia mal algum ao manifestar sua arte anarquista e rebelde para a população. E quem ousará manter que isto não foi perseguição velada e excessiva das forças armadas?

A censura aperta o quanto pode utilizando-se da chamada lógica da suspeição²⁰ para conseguir impossibilitar as investidas da trupe irreverente, porém a cada novo espetáculo montado o público cativo e fiel da casa noturna crescia de maneira exponencial, o que incomodava muito os censores da capital recifense. As personagens de *Tatuagem* são conduzidas por uma convicção de que o futuro será um lugar bem mais auspicioso aos cidadãos, em que os grupos vulneráveis derrotarão de vez o machismo submissor e será justa toda forma de amor, visto que se terá plena liberdade de qualquer tipo de preconceito.

Essa indubitabilidade convence de fato a todos, fazendo-os crer que a “revolução futurística”, dita a certa altura pelo professor Joubert (Sílvio Restiffe), apenas não realizar-se-á no campo tecnológico, mas também no político, no filosófico e mormente em meio à toda manifestação cultural. Em seu filme rodado dentro do filme, o também superoitista Joubert registra várias imagens com sua pequena câmera Super 8 e consegue exibi-las em um filme pronto para seus amigos. Nele, pode-se muito claramente fazer uma bem-sucedida leitura dessa postura sobre os dias vindouros e as expectativas daquele universo de pessoas com respeito desse futuro.

Se bem observada é exatamente essa ideia uma das proposições do filme, como reitera o próprio discurso de Clécio quando diz:

¹⁹ A ditadura militar brasileira foi instaurada no dia 1º de abril de 1964 e durou até 15 de março de 1985.

²⁰ Tática da repressão preventiva, que consistia em acumular um sem-número de informações sobre a vida (pública e privada) dos indivíduos considerados potencialmente subversivos para que se mantenha, assim, e ressalte-se, o apego à moral conservadora. (Magalhães, 1997).

[0h20m50s] “É parte do acordo com o futuro. A gente entra com a navalha e mais tarde o povo vem com a gramática. Tem anarquia e pedagogia. Idílio e litígio... Independência ou solidão”.

Outrossim, a linguagem cinematográfica com esse tipo de equipamento²¹ é originalmente marginal, e foi utilizada em um dado momento da história recente do cinema mundial para assim poder evitar a chamada indústria cultural. Vale ressaltar que a história de filmes feitos realmente em casa se deu em torno de 1923, ainda com filmes em 35mm. Nos anos 1950 as câmeras caseiras já de 8mm eram comuns em festas de família e eventos importantes, e obtiveram uma maior popularização com a chegada da Super 8 na década seguinte.

Concomitantemente a esses eventos, temos um argumento repleto de questões como as contradições sociais estampadas nas diferenças dos espaços por onde o protagonista circula. Seu universo diegético²² contempla não mais que três ambientes, não obstante, sua posição em cada um deles em regra generalíssima pode nos dizer quem é Fininha e o que procura. As distinções espaciais parecem contribuir para as escolhas e atitudes do soldado enquanto presta o serviço militar no quartel; ou quando está com sua parentela comendo um pedaço de bolo à hora da ave Maria; ou mesmo vivenciando muitíssimamente a cada segundo com os novos amigos do Recife, e com justeza. E cada lugar tem as suas problemáticas. Tanto na capital Recife, que traz a marca do tráfico de drogas mesmo em pequenas casas noturnas como a retratada no longa-metragem, quanto no quartel onde o vilipêndio, a falta de esperança e o tormento são corriqueiros, ou até mesmo na interiorana Olinda, ao mimetizar a escassez ou a quase inexistente assistência médica adequada quando

²¹ As primeiras câmeras em Super 8 foram lançadas em meados de 1965. Originalmente um sistema de filmagem sem som, esses equipamentos eram usados, inicialmente, para registros domésticos como aniversários, batizados, casamentos e afins. “Como em toda parte, o cinema brasileiro começou por se aplicar a registros isolados da realidade que logo se encadeiam em forma de descrição, a qual, por sua vez, se ampliando, tende para a narrativa”. Cf. P. Emílio Sales Gomes, *Uma situação colonial?*, p. 168. Em Sergipe, por exemplo, o fotógrafo e cinegrafista Clemente Freitas (1899 – 1974) é considerado vanguardista da arte cinematográfica no estado, por fazer uso de filmes na bitola 16mm bem como de Super 8 em seus registros de festividades e paisagens da cidade de Estância – SE. Cf. D. Mota Moreno, *in Clemente Freitas, o pioneiro da arte cinematográfica em Sergipe*, p. 32.

²² Ao escrever sobre Narrativa, narração e diegese Francis Vanoye nos diz que “o termo diegese designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe. Esse termo apresenta a grande vantagem de oferecer o adjetivo “diegético” (quando o adjetivo “histórico” se revela inutilizável) e ao mesmo tempo uma série de expressões bem úteis, como “universo ou mundo diegético”, “tempo, duração diegéticas”, “espaço diegético”, “som, ruído, música diegéticas”... A história e a diegese dizem respeito à parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum: um conteúdo, independentemente do meio que dele se encarrega”. Cf. F. Vanoye, *Ensaio sobre a análise fílmica*, p. 41.

nos narra a desventura de sua irmã, cujo bebê nasceu anencéfalo²³ ou, como nas palavras da mãe sem instrução, “sem cabeça”; um caso que acontece em regiões menos abastadas do Brasil, especialmente pela falta de um acompanhamento pré-natal de qualidade e digno.

Entretanto, antes mesmo dessas discussões que foram oportunamente executadas no decurso da obra de Lacerda, o mote principal do filme é um drama fundamentado no romance entre Clécio Wanderley e o soldado Arlindo Araújo, o Fininha, possibilitado por uma experiência extática²⁴ por eles vivida.

A música *Esse cara*,²⁵ de Caetano Veloso, admiravelmente interpretada por Clécio, entra como um dos pontos mais intensos e tocantes desse imprevisto encontro, e a câmera de Hilton Lacerda consegue captar todas as minudências que um enquadramento possa ter sido capaz. Poderíamos aqui dizer que se materializou, entre os dois, o êxtase?

Para se ter resposta a uma pergunta como essa será preciso, *a priori*, nos debruçarmos sobre o estado da arte da filmografia do roteirista, produtor e diretor Hilton Lacerda, e perceber como todas as categorias pelas quais engendrou seu trabalho artístico assumiram uma importância singular às suas qualidades diretoriais. Considero, entretanto, tarefa útil consagrar algumas linhas da pesquisa à obra *pré-Tatuagem*, antes de quaisquer outras espécies de discussão, a fim de fazer-nos compreender o sistema inventivo e sutil de articulação que Lacerda compôs em seu repertório audiovisual.

²³ A anencefalia é uma má formação rara do tubo neural, caracterizada pela ausência parcial do encéfalo e da calota craniana, proveniente de defeito de fechamento do tubo neural nas primeiras semanas da formação embrionária.

²⁴ Sugiro aqui essa terminologia para, a partir dela, poder desenvolver uma reflexão mais detalhada sobre as possíveis categorias do êxtase, ou como alguns instrumentos podem conduzir a esta experimentação, a exemplo da música. De acordo com Hilton Lacerda, “é esse encontro que estabelece a transformação do filme para os dois”. Cf. A. Gouveia, *Direções*, p. 12.

²⁵ Música integrante do álbum *Prenda minha*, de 1998. Todavia, sua primeira aparição na obra do próprio Caetano foi no disco *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo*, gravado em um show no Teatro Castro Alves, Salvador, em novembro de 1972. Ela também foi regravação por diversos artistas como Maria Bethânia, Ângela Maria e Cazuza. Em muitas letras da MPB ocorre uma espécie de dialogismo com a tradição trovadoresca da cantiga de amigo, como acontece em *Esse cara*, de Caetano Veloso. Essa letra apresenta, tal qual a cantiga de amigo “quadros sentimentais e impregnam de original encanto e doce realismo essa poesia feminina” (Spina, s/d).

1.2 O que diz a crítica sobre os filmes de Hilton Lacerda

*O satélite é a volta do mundo, abismo de coisas medonhas
Pessoas que ladram seu sonho, enfeites de cores errantes.
Cálida vizinha e princesa, magra e sua sã loucura,
grita de alegria, subúrbio! Chora de medo o planeta.
Medidas em saias bem curtas, bonecas, ladrões, pernetas
Mundo abismo, grande mundo. Logo ali, por trás do mangue,
descansa a insônia, a faca, o serrote, o sexo, o sangue
Abismo, mundo escuro profundo buraco, lateja o fardo de tuas ruas,
lateja o grito ruminante. Gritos de "não", mundo e abismo.
Gritos de "não"! Para o meu abismo mundo.*

- Zizo²⁶, in *Febre do rato*.

Sublinho mais uma vez: o percurso de um cineasta muito nos tem a dizer sobre o homem, o artista e a construção de sua obra. Ao querer organizar uma amostra elementar do que até aqui fora produzido por Hilton Lacerda, pretendemos descobrir em maior grau a influência de seu discurso, desde a escolha das personagens a um simples ponto de junção²⁷ de montagem. O diretor pernambucano tem seu nome vinculado a vários projetos audiovisuais, desde clipes para conjuntos musicais a séries de televisão, e neste capítulo teceremos algumas considerações acerca desses trabalhos bem como o de sua biografia.

1.3 Hilton Lacerda: um cineasta

Os artistas devem criar sua maneira particular de explicitar suas convicções. Um ponto de vista no qual sua cosmovisão seja plena e genuína, um estilo inventivo de conceber a arte pela qual se deseja comunicar, no caso dos cineastas, uma perspectiva cinematográfica singular que distinga sua diegese. Quão indizivelmente sublime é por isso a forma como cada um estabelece e emula seu trabalho. Então, suas forças simbólicas crescem a cada produção, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na consonância de suas vidas. Passado e presente. De todos os realizadores que conheci, Hilton Lacerda mui me chamou a

²⁶ Poeta-personagem de *Febre do rato*. Essa poesia foi recitada em *voice-over* na abertura do filme.

²⁷ É conhecida há bastante tempo uma das teses fundamentais trazidas por Eisenstein: um plano, chocando-se na montagem com outro plano, dá à luz uma ideia, uma apreciação, uma conclusão. As teorias da montagem dos anos 1920 atêm-se sobretudo à relação entre planos adjacentes. Eisenstein chamava isso de “ponto de junção de montagem”. Cf. A. Pelechian, *Montagem distancial, ou teoria da distância*, in *A verdade de cada um*, p. 172.

atenção, com um élan. Não falo nem de seus filmes somente nem de seus roteiros de uma maneira geral, falo de suas personagens. A obra-prima são elas. Parece inclusive difícil imaginar algumas outras comparáveis.

Hilton Lacerda nasceu no Recife, em 1965. Sua família mudou-se com ele ainda muito criança para o interior de São Paulo, mais precisamente para a pictórica Bauru, cidade localizada no centro-oeste paulista²⁸. Aos 15 anos de idade ele retorna à sua terra natal e conclui o segundo grau. Era o início dos anos 1980, período esse que a juventude brasileira começou a questionar sobre democracia e direitos humanos com mais afinco, tendo como inspiração artistas do teatro e da música. Salvo melhor juízo, poucos períodos no Brasil se inclinaram para essas questões de maneira tão comprometida e fervorosa como a década de 1980. E as escolhas de Lacerda começam a preconceber um caminho de inquietação, hauridas nas manifestações artísticas, em particular na literatura, sua primeira paixão. De Flaubert²⁹ a Graciliano³⁰, tudo que chegava às suas mãos era lido com muito interesse e comprazimento. De acordo com o próprio Hilton – na ocasião em que ministrou o curso de roteiro em Aracaju – todas as vezes que lia uma dessas obras podia imaginar com riqueza de detalhes os mais variados cenários das tramas, como objetos que compunham o ambiente das personagens, minúcias das roupas e até mesmo os mais desimportantes ruídos que compreendiam as narrativas. Isso nos explica o quão essa peculiaridade sensitiva influenciou de maneira cabal a forma como ele cria as suas personagens, bem como compõe toda a ambiência, concepção de cenários e figurinos.

Estando ele já estabelecido na capital pernambucana, chegou a ser aluno do curso de Jornalismo, na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), e mais adiante iniciou Educação Artística na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Apesar disso, não chegou a concluir nenhuma das cadeiras acadêmicas. Coincidentemente, foi nesse mesmo período que ele se aproximou de algumas figuras

²⁸ Também conhecida como a “cidade sem limites”, Bauru é a terra natal de Paulo Villaga, um dos atores mais importantes do cinema nacional, o qual protagonizara *O Bandido da luz vermelha* em 1968, de Rogério Sganzerla.

²⁹ Gustave Flaubert (1821-1880) foi um escritor francês que marcou a literatura do país pela profundidade de suas análises psicológicas, seu senso de realidade, sua lucidez sobre o comportamento social, e pela força de seu estilo em grandes romances, tais como *Madame Bovary*, de 1857.

³⁰ Graciliano Ramos de Oliveira (1892-1953) foi um dos mais importantes escritores brasileiros, conhecido pelo clássico *Vidas secas*, obra literária que inspirou o filme homônimo de 1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Em 1971, outra importante obra do escritor transformara-se também em filme. *São Bernardo* foi dirigido por Leon Hirszman. Na década seguinte, o cineasta Nelson Pereira dos Santos voltaria a fazer um filme dedicado à obra de Graciliano Ramos, com *Memória do cárcere*.

que faziam parte do cenário musical, a exemplo de nomes que iriam dar origem ao movimento *mangue beat*³¹, quando juntamente com Hélder Aragão³² criou o projeto Dolores & Morales pelo qual realizou dezenas de trabalhos para as bandas desse movimento, produzindo e dirigindo shows, videocliques e até capas de discos³³. Nesse ínterim, logo fez amizade também com outros jovens interessados tal-qualmente em cinema, como Paulo Caldas, Lírio Ferreira e – o “Maiakovski caruaruense”³⁴ – Cláudio Assis, com os quais edificaria parcerias bem-sucedidas de trabalho audiovisual.

Diversas produções merecem ser destacadas. *Baile perfumado*, filme lançado em 1997, teve seu roteiro escrito por Hilton Lacerda, em parceria com Paulo Caldas e Lírio Ferreira, diretores do filme. Essa obra ficou marcada por ter dado fim a um hiato de quase duas décadas sem produção de longas-metragens no estado pernambucano. Após o *Baile*, a cena local do audiovisual tomaria novos e bem-sucedidos rumos. As possibilidades para esses realizadores agora não é mais algo evanescente, visto que com esse novo fôlego sua capacidade de produzir fora comprovada de forma irrevogável.

É possível intuir que a própria inerência de Lacerda ao mundo cinematográfico tenha se firmado para sempre após esse grande projeto, dado que no ano seguinte escreve e dirige *Simião Martiniano, o camelô do cinema*³⁵ (1998), seu primeiro curta-metragem, em parceria com Clara Angélica³⁶ em ambas as funções. Em *A visita* (1999), Hilton Lacerda pode finalmente ter experienciado trabalhar sozinho como roteirista, produtor e diretor. Enquanto isso, seu trabalho passa a ganhar destaque no cenário nacional, principalmente pelos roteiros de longa-metragem que resplandeceram a cinematografia brasileira.

Falei acima sobre o início da carreira artística de Hilton Lacerda que foi instaurada pela força musical do *mangue beat*, seguida das aproximações com outros cineastas iniciantes. Refiro-me evidentemente ao chamado cinema de guerrilha³⁷ em

³¹ Movimento contracultura surgido no Brasil em 1991.

³² Sergipano de Propriá, o artista é conhecido também como DJ Dolores.

³³ A dupla de artistas assinou a capa do disco *Da Lama ao Caos* (1994), de Chico Science & Nação Zumbi.

³⁴ Era dessa maneira que Cláudio Assis era conhecido pelos amigos da juventude, visto que a poesia do escritor russo muito lhe inspirou nos primeiros anos. [S.l.].

³⁵ O filme que reúne documentário e ficção rodado em 35mm, narra a história de Simião Martiniano, homem que divide seus ofícios de camelô nas pontes do Recife e a de cineasta. Foi premiado em festivais como o Cine Ceará e o Rio Cine. Quanto ao personagem retratado, produziu dezenas de filmes de baixo orçamento e morreu no Recife, em 2015, aos 83 anos.

³⁶ Cineasta pernambucana.

³⁷ Expressão utilizada para designar filmes de baixo ou nenhum orçamento, muito comum em locais onde não há fomento adequado da produção audiovisual.

suas manifestações ortodoxas e derivações mais diretas, principalmente pelo trabalho colaborativo e equipe mínima necessária. Toda essa trajetória de Lacerda – leia-se Dolores & Morales, passando por *Baile Perfumado* e as direções curta-metragistas – teve uma força determinante para os seus trabalhos futuros, e seria pueril estabelecer, aqui, o momento exato de sua ascensão dentro da história cinematográfica brasileira. Se um paralelo pode contribuir para o esclarecimento, o nome de Cláudio Assis deve ser evocado. O ano de 1999 ficou marcado pela estreia de uma parceria que perdura até os dias de hoje, quase vinte anos depois. O curta-metragem *Texas hotel* foi roteirizado por Hilton Lacerda e dirigido por Cláudio Assis.

Logo após essa inaugural experiência, o roteirista³⁸ assinaria mais cinco longas-metragens para o diretor. São eles: *Amarelo manga* (2002), *Baixio das bestas* (2006), *Febre do rato* (2011), *Big jato*³⁹ (2015) e *Piedade*⁴⁰ (2018).

As audácias literárias de Hilton Lacerda junto à estética impávida de Cláudio Assis permitiram que os trabalhos dessa parceria lograssem, ao longo dos anos, prêmios importantes em festivais nacionais e internacionais. *Amarelo manga* e *Baixio das bestas* receberam prêmios de Melhor Filme e prêmio dos críticos do Festival de Cinema de Brasília. Com *Febre do rato*⁴¹, vieram os prêmios de Melhor Filme de Ficção no Festival de Paulínia e no Festin (Lisboa). A fim de entender um pouco mais como as personagens de Lacerda se portam diante das mais variadas situações sociais e políticas, faremos um breve percurso por duas obras antecedentes a *Tatuagem* para tentar examinar por que o comportamento libertário se tornou inseparável das investigações sociológicas, psicológicas e estéticas do autor. Do mesmo modo, focalizaremos as principais circunstâncias em que as manifestações extáticas são investidas entre as personagens destes filmes e o que elas têm em comum com as figuras da obra basilar desta investigação.

³⁸ Hilton Lacerda ainda trabalhou como roteirista com diversos diretores, a exemplo de: Kiko Goifman, Toni Venturi, Cecília Amado, Matheus Nachtergaele, dentre outros.

³⁹ Filme roteirizado por Hilton Lacerda e Ana Carolina Francisco.

⁴⁰ Roteiro de Hilton Lacerda, Anna Francisco e Dillner Gomes.

⁴¹ Em dezembro de 2012, *Febre do rato* recebeu o Prêmio Coral de segundo melhor filme do 34º Festival internacional del nuevo cine latino americano, no teatro Karl Marx, em Havana. Orlando Sena recebeu o prêmio em lugar de Cláudio Assis, que já tinha deixado a ilha.

1.4 Amarelo manga: a subjetividade de uma personagem que extasia

Não sei se as gerações mais jovens têm uma ideia exata do que o movimento cinematográfico brasileiro contemporâneo deve a Hilton Lacerda. Mas é preciso convir, bastando lembrar o exemplo da força que as culturas de massa têm sobre a vida de grande parte da população, que o tempo e a quantidade de oferta são outros. Na contramão dessa indústria frugal está o cinema feito por autores comprometidos em tratar de assuntos impregnados de realismo, miséria humana e violência cotidiana, em que algumas atitudes de confrontação tendem a evocar o estado de estar suspenso, um olhar ou reagir tão enlevados que se esquivam das condições habituais, que se torna uma temporalidade extática, um pairar fora de si. Os dois roteiros para longas-metragens escritos por Lacerda escolhidos para essa subseção têm essa significação.

Quando Hilton começou a escrever as cenas de *Amarelo manga* – e isso aconteceu antes mesmo da produção de *Texas hotel* – uma das inquiuições primordiais era como tratar de violência cotidiana em um país tão violento como o Brasil, e respeitar as pessoas sem, para isso, precisar glamourizar a pobreza. O diretor Cláudio Assis teceu alguns comentários a respeito das primeiras concepções.

A ideia me veio de uma provocação gerada em mim pelo cinema americano. Eu odeio americano, mas é o filme deles a que a gente assiste, pois é o que chega aqui, né? E eles fazem filmes em que os heróis saem matando gente, uma violência urbana desnecessária. O cara fica puto com o trânsito e sai matando o povo. Caramba. Violência por violência. Então, ficava pensando: a gente tem uma violência nossa, cotidiana, dentro da nossa própria casa, que é tão violenta quanto filmes de Hollywood. Queria fazer um filme sobre essas pequenas violências, que fosse poético e violento ao mesmo tempo. Por isso o Jonas Bloch mata cadáver, quem já está morto, porque é um vício inofensivo, simbólico. Os outros elementos surgem daí, dessa violência dentro de nós. (AGUIAR, 2014, p. 37).

O controverso Cláudio Assis também explicou que as primeiras inspirações⁴² para o título do filme principiaram pela observação da região pública de uma garçonne conhecida, e ele desejava, de alguma maneira, usar essa composição em seu longa de estreia. Seu discurso ratifica e fortalece que há muito mais verdades

⁴² Referiu-se igualmente sobre seu antigo Volkswagen TL apelidado e conhecido por todos de Amarelo manga, o qual foi totalmente destruído pelo fogo em uma oficina do Recife. Cf. J. Aguiar, *O novo cinema pernambucano*, p. 37.

a serem contadas do que se acredita. Uma das cenas mais ousadas e certamente repleta de sofrimento e êxtase – e por isso também das mais marcantes desse longa – é a que mostra a personagem Lígia, dona de um boteco, interpretada pela atriz Leona Cavalli⁴³, abrindo as pernas diante de uma mesa para levantar seu vestido em resposta a uma provocação feita por Isaac, personagem de Jonas Bloch⁴⁴: “Todos os seus cabelos são dessa cor ou você só tem grana para pintar os da cabeça?” A reação da moça foi mostrar sua genitália, e depois o silêncio. Com mais langor no olhar, ela se afasta do vilipendiador de cadáveres, como se ali, no bar Avenida, nada houvesse acontecido.



Figura 2- Bar Avenida, *Amarelo manga*, 2002

O procedimento de Lígia serve como evocação e como descrição: são importantes para esta pesquisa as diversas conotações da palavra êxtase, e o roteirista Hilton Lacerda leva as personagens a atravessarem caminhos extáticos que apresentam um caráter erótico. Visivelmente, esse erotismo permanece nos castos limites do amor platônico, vide a batalha de Dunga⁴⁵ para conseguir conquistar para si o amor de Wellington⁴⁶, o cortador de carne. De maneira idêntica, tem-se a descontente Aurora, senhora cafetã asmática que goza seu êxtase privilegiada pela máscara de um nebulizador que a faz revirar os olhos e contemplar-se a si mesma.

Todavia, será que se a manifestação extática a qual Lígia experimentava com alguma frequência tivesse se estendido, a sua regularidade deliberativa teria

⁴³ Alleyona Canedo da Silva nasceu em Rosário do Sul, em novembro de 1969. Mais conhecida como Leona Cavalli, participou de filmes como *Carandiru* (2003), de Héctor Babenco e *Cafundó* (2005), de P. Betti e C. Bueno.

⁴⁴ Jonas Rodolpho Karamabloch (1939) é um ator brasileiro.

⁴⁵ Personagem de Matheus Nachtergaele.

⁴⁶ Personagem de Chico Diaz.

desaparecido para dar lugar a um verdadeiro desejo? Não podemos responder. Talvez nem o próprio roteirista o saiba. O fato é que, especialmente em Lígia, que olhava para a câmera, peremptoriamente, como a olhar-nos, o êxtase afluía de maneira soberana, e era trazido através da raiva, do lamento e desgosto que ela sentia. Ao longo de toda a trama podemos perceber suas queixas.

Por fim, e com tal característica, chegamos a mais um momento contundente sobre a manifestação extática no *Amarelo manga*. Na última tomada do filme, percebe-se de imediato que kika, a mulher que caminha pela calçada até o pequeno e mal-ajambrado salão de beleza, não está em seu estado normal. O poder e a convicção de suas passadas revelam, então, que o êxtase se faz presente em toda sua aura, encorajando-a, de uma maneira indiscutível e insofismável, fazendo-a inclusive a arremessar fora a aliança que usava. Já sentada sobre a cadeira do cabeleireiro⁴⁷, ela não pestaneja ao escolher a cor que deseja para seus cabelos. Amarelo. Amarelo manga.



Figura 3- Hilton Lacerda atua no último minuto da última cena de *Amarelo manga*.

1.5 Poesia e êxtase: uma febre

São prodigiosos os progressos do roteirista Hilton Lacerda na utilização do instrumento cinematográfico. Em *Febre do rato*, o principal canal identificado logo de

⁴⁷ Personagem interpretada por Hilton Lacerda, em sua primeira atuação em um longa-metragem. Quiçá a única. Curiosamente, Cláudio Assis também faz uma pequena aparição cenas antes, igualmente ao lado de Kika. Em mais uma oportunidade, Cláudio Assis viria a aparecer como projetista em *Um filme de cinema* (2017), de Walter Carvalho. A cena foi gravada no sertão da Paraíba, nas ruínas de um antigo cinema, logo após as filmagens de *Amarelo manga*.

imediatamente que extasia as personagens é a poesia. Zizo (poeta-personagem dono da poesia que abriu este terceiro capítulo) é um homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no discurso, que se dedica à produção artesanal de um jornal, cujo nome é homônimo ao filme. Sua vida muda ao conhecer a jovem estudante Eneida (Nanda Costa⁴⁸) que, embora o seduza de maneira espreitada, resiste estoicamente aos constantes apelos sexuais do poeta marginal. Colérica, fechava-se dura igual a um leque, embora também nutrisse um tipo de atração pelo poeta. Como um processo dinâmico, se intensificava e se atenuava, crescia e decrescia, fluía e refluía de acordo com a circunstância de seus encontros.

A cena que escolhemos para esse recorte é a do discurso público de Zizo, em que a eclosão fulgurante das virtudes fundamentais a um artista é, nessa ocasião, observada: a voz, a presença e a coragem, impregnadas de êxtase.



Figura 4- Cláudio Assis em set de *Febre do Rato*.

Hilton Lacerda foi um dos grandes responsáveis para que essa cena pudesse conferir à obra o tom de genuína realidade, e a filmagem em exteriores e interiores verdadeiros mui contribuíram para a estética desejada. Esses fatos são importantes, mas não chegou ainda o momento de cantar aleluia.

Ao subir no teto do carro de som, Zizo pega o velho microfone ressonante e exclama as primeiras palavras de ordem: “Abaixo a reciclagem e viva a lapidação”. O grupo de ouvintes que acompanha o protesto com cartazes e faixas reage

⁴⁸ Fernanda Costa Campos Catote nasceu no dia 24 de setembro de 1986, em Paraty. É uma premiada atriz libanês-brasileira (sendo descendente de libaneses por parte de sua avó materna), e uma de suas principais conquistas foi o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cinema de Paulínia pelo filme *Febre do Rato*. Trabalhou também em filmes como *Sonhos roubados* (2009), de Sandra Werneck, *Love film festival* (2014), de Manuela Dias, *Vinícius Coimbra*, *Juancho Cardona* e *Bruno Safadi*, *Entre irmãs* (2017), de Breno Silveira, dentre outros.

efusivamente e aplaude a decisão do anarquista ao convidar Eneida para ficar ao seu lado: “Minha guerra, suba aqui comigo”. E então, incoercível, Zizo intima a todos que ali estão a desnudarem os corações, e, agora sim, tal qual um cântico, seu verbalismo preenche aqueles ouvidos: “Tirem toda e qualquer barreira que possa impossibilitar a palavra de atingir seus corações”.

A voz do poeta inconformado que vive a vida como *mise-em-scène*⁴⁹ ecoa por todos os lados, voando pr’além do centro do Recife, e o seu efeito é a reflexão inserida na mente de cada um, derramada sobre a melancolia da inquietude e do êxtase.



Figura 5- Zizo e Eneida. *Febre do rato*, 2012.

A presença febril de Zizo no carro-palanque, junto à coragem que ostenta ao desnudar-se com Eneida, evidencia o êxtase entre as personagens até o limite. E num filme de discurso anárquico e libertário como *Febre do rato*, a poesia é qualidade principalíssima na manifestação extática.

E quando se afirma o êxtase, ou o estar fora de si, trai-se a ordem.

⁴⁹ Como bem observado por Raul Arthuso, a poesia de Zizo “não está apenas nas palavras – inclusive porque a poesia que ele recita nem sempre convence – mas nos gestos, na maneira de posicionar-se perante o grupo, no agir”. c.f. R. Arthuso, *Viver a mise en scène*, in *Revista cinética*, 2011.

1.6 As referências socioculturais e afetivas do diretor

Não foi esse o momento certo,
 Não é este o espaço aberto
 Que tentei possuir, que tentei acertar,
 Com todas as fibras do meu ser,
 Já tão fragilizado.
 Esmurrar paredes não requer forças,
 Mas astúcia, determinação, coragem e confiança.
 Assegurar certeza,
 Nada mais é que:
 Abocanhar o maior pedaço,
 Saborear o melhor repasto.
 Me encolhi, me neguei, me assustei,
 Do mundo, do desejo da vida.
 Agora, descobri o que me rodeia.
 Desfrutarei das graças de que me neguei;
 Colherei, me dando força para tentar tocá-las.
 Sairei da concha,
 Onde me fiz pérola e fiquei."

- Penha⁵⁰, Tentativa⁵¹

A poderosa influência da literatura na escrita de Hilton Lacerda e o pleno domínio que ele tem da linguagem popular oportunizam a transposição de algumas fronteiras socioculturais para facilitar o seu discurso cinematográfico, sem precisar privar-se dos mais variados referenciais que incorporou ao longo de sua vida. Essa interferência literária começou em casa, na primeira infância, a partir da sensibilidade artística de sua mãe, Maria da Penha, que sempre foi uma entusiasta da escrita, como mostra a epígrafe dessa subseção. Foi ela, nesse tempo, que o mergulhou no abismo da imaginação, ao apresentá-lo *O Gato Preto* de Allan Poe⁵², *Madame Bovary* de Gustave Flaubert⁵³, *Capitu* e todas as personagens *machadianas*.

Em carta publicada⁵⁴ pela ocasião da morte de sua mãe, em janeiro de 2014, Hilton Lacerda ressalta o quanto a figura feminina dela foi preponderante para

⁵⁰ Maria da Penha Gomes (1936-2014), poetiza não publicada e mãe do cineasta Hilton Lacerda.

⁵¹ [S.l.].

⁵² Edgar Allan Poe publicou o conto *O Gato Preto*, em agosto de 1843. Nove décadas depois a obra começa a receber as primeiras adaptações para o cinema, em 1934, com o filme *The Black cat* [O Gato preto], de Edgar George Ulmer.

⁵³ A obra é considerada pioneira da literatura realista, e também teve suas versões cinematográficas. Destaco, aqui, o filme homônimo dirigido pela cineasta francesa Sophie Barthes, de 2014.

⁵⁴ Hilton Lacerda escreveu sobre Penha, sua mãe: "Foi na cabeceira de sua cama, perto de um vidro de *Vagostesyl*, que vi pela primeira vez um exemplar de *Angústia*. Ela me empurrou no abismo das ideias e nunca mais eu parei de cair. E que eu não pare nunca". [S.l.].

a sua formação e escolhas, desde os primórdios de seu entendimento. Absolutamente foi lá, na casa em que morava, nas ruas por onde passava e na vivência que foi capaz de acumular com algumas pessoas⁵⁵ que o cineasta Hilton Lacerda bebeu. E ele tem trazido isso para os seus filmes.

Em muitas cenas do *Tatuagem*, o roteirista/diretor conseguiu inserir boas referências afetivas para tornar seu trabalho ainda mais significativo, e o extinto grupo de teatro *Vivencial diversiones* – que ficava no caminho da casa da avó de Lacerda⁵⁶ – foi um desses indicadores, sobretudo pela característica da perversão de um teatro em movimento fortemente influenciado pela contracultura com a qual seus componentes atuaram durante o tempo de atividade da companhia, que foi entre as décadas de 1970 e 1980, no Recife. Antes de a ideia do *Tatuagem* se consolidar, Lacerda cogitou em fazer um filme sobre o personagem do escritor argentino Túlio Carella⁵⁷, autor do livro *Orgia*, que se chamaria *O Homem da ponte*. Todavia, ao saber sobre o político-anárquico *Vivencial*, Hilton Lacerda não teve mais dúvidas sobre como conduziria seu projeto. E a criação do *Chão de estrelas* realça a valer o quanto ele foi inspirado pela ousadia e pelo nível de provocação dos atores que compunham o *Vivencial diversiones*.

Quero continuar a tratar de referência, sociocultural e afetiva, sem necessariamente precisar seguir uma linha cronológica ao *Tatuagem*, para dessa forma elencar as cinematograficamente chamadas “mensagens subliminares” que mais despertaram interesse e relevância pela sua intervenção em meio as personagens. Mais especificamente, traremos outros sete exemplos importantes – e ligados a Clécio Wanderley – por meio dos quais o diretor Hilton Lacerda se comunica com o passado e presente, evidenciando o Brasil do tropicalismo, dos teatros marginais e do cinema independente, e discute que modelo de liberdade se tinha e se tem nos dias atuais pela revolução filosófica. Mesmo não estando preso ao passado, a trama se passa em meados de 1978, época em que as pessoas acreditavam que o

⁵⁵ O jornalista e escritor João Silvério Trevisan, que foi vizinho de Hilton Lacerda no Recife, deu a referência do *Vivencial diversiones* para o cineasta compor a obra. [S.l.].

⁵⁶ [S.l.].

⁵⁷ Jornalista, dramaturgo e escritor, chegou em Recife em 1960, contratado como professor de direção e cenografia da UFPE. Os dois anos que passou na capital pernambucana foram registrados no livro *Orgia*, publicado em 1968. Na obra, Carella assume o heterônimo de Lúcio Ginarte, que vive aventuras sexuais com anônimos populares e transita pelas rodas intelectuais pernambucas, o que chamou atenção de João Silvério Trevisan, que dedicou um capítulo ao personagem Carella em *Devassos no Paraíso*, publicado em 1986. [S.l.].

país iria dar certo, e Lacerda também levanta essa discussão⁵⁸. Sobre alguns destes exemplos possivelmente tecerei breves apartes nos capítulos seguintes.

Em certas ocasiões, alguns elementos desses referenciais se sobrepõem, e outras permanecem sutis, às vezes quase imperceptíveis, mas em geral correspondem a posições relativamente compatíveis. (1) A bandeira do Brasil na parede do quarto de Clécio com o círculo banhado em sangue cor púrpura, cuja máxima traz o nome de uma das obras mais tradicionais feitas para o teatro, escrita nos anos 1930 por Oswald de Andrade e encenada pelo *Teatro Oficina* dionisíaco de Zé Celso Martinez Corrêa⁵⁹: *O rei da vela*. Só se pode revolucionar a realidade, na arte cinematográfica ou alhures, se se reconhece a importância dos que começaram antes. (2) É quase impercebível o nome do livro que Clécio segura na cena da praia. Escrito por Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D'água* também surge como uma espécie de inspiração para a personagem do filme, bem como uma efetiva homenagem de Lacerda ao teatro brasileiro. (3) O nome da irmã de Fininha foi tirado de um dos poemas mais conhecidos da literatura brasileira. *Jandira* foi escrito por Murilo Mendes e publicado na obra *O Visionário*, de 1941. O estilo poético de Mendes combina linguagem prosaica e coloquial com deleitosos achados de *nonsense* surrealista, cujos movimentos literário e artístico também deveras influenciaram o diretor de cinema Hilton Lacerda. No filme foi o próprio Clécio quem disse sobre o poeta a Fininha. (4) Tuca, o filho de Clécio, é um menino de 13 anos que é tratado pelos garotos de sua escola como uma aberração. Porém, sua personalidade forte o encoraja a sempre se defender com suas próprias palavras. Lacerda também tinha 13 anos de idade em 1978. (5) O nome dado ao personagem Clécio Wanderley foi sensatamente inspirado em um dos maiores atores do teatro feito em Pernambuco. Clênio Wanderley⁶⁰ (1929-1976) foi diretor e ator, fundou o grupo *Teatro Adolescente*

⁵⁸ [S.l.].

⁵⁹ A montagem da peça foi feita originalmente em 1967 e remontada 50 anos depois pelo mesmo Zé Celso, em 2017.

⁶⁰ Cidadão muito religioso, fundou também o Teatrinho da Igreja da Penha, no qual montou espetáculos e formou no palco jovens atores. Ingressa no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), a convite de Hermilo Borba Filho, em 1949, e estreia como ator em duas montagens importantes: *Édipo Rei*, de Sófocles; e, em novembro, *Quando Despertamos de entre os Mortos*, de Henrik Ibsen. Em 1951, atua em *Otelo*, de William Shakespeare, com direção de Hermilo Borba Filho. Seus espetáculos evidenciavam grande arrojo na busca de uma interpretação nativa da região, isto é, uma forma nordestina de atuar, baseada na experiência de vida, no modo de falar e de sentir, na postura de cada um dos seus jovens atores. Morreu no dia 4 de maio de 1976, logo após a temporada da Paixão de Cristo.

do Recife e foi o primeiro a encenar a peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. A figura de Clênio ocupa um lugar absoluto na historiografia do teatro brasileiro; não obstante imbuído de sutileza, muito bem pontuada por Lacerda. (6) O cartaz do conjunto de rock psicodélico Ave Sangria colocado em um dos compartimentos da casa de Clécio não é gratuito ou uma simples homenagem a outros artistas. O grupo também foi alvo da ferrenha censura do governo militar, assim como a trupe do filme liderada por Clécio, (7) similarmente como o movimento tropicalista⁶¹ (sobretudo o tropicalismo de Hélio Oiticica) e o cinema novo, cujas atitudes imbuídas de uma cultura de ruptura inserida em um contexto de repressão política e intelectual ameaçavam os costumes tradicionais de uma sociedade conservadora. O crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) defendia que “qualquer um interessado em teatro, sociologia, pintura, política, literatura, história, filosofia ou música encontrará sempre no cinema estímulos diferentes para suas meditações” (GOMES, 2015), e esse perfil pode, perfeitamente, se encaixar com as escolhas e postura de Clécio Wanderley, e as marcas de sua idiossincrasia percorrem não apenas uma ou poucas outras cenas, mas estão presentes em toda plenitude do *Tatuagem*.

Hilton Lacerda ainda, e de maneira bem pessoal, usa como referencial alguns filmes do cinema marginal brasileiro, nos quais pode encontrar um bom exemplo dessa atmosfera de subversão, desvario, audácia e provocação que o *Tatuagem* leva consigo. Longas-metragens como *Sem essa, Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla e *A Lira do delírio* (1978), de Walter Lima Júnior são obras da cinematografia nacional que muito se parecem com um manifesto, pelo discurso sobre

⁶¹ Uma das principais influências desse movimento é explicada por Caetano Veloso (2012) no capítulo Transe, do livro “Verdade Tropical” – o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Logo que veio morar no Rio de Janeiro, Caetano assistiu ao filme, principal obra do Cinema Novo, que havia sido lançado há pouco e começava a se popularizar. A obra do cineasta foi fundamental para a escolha da estética tropicalista. O Cinema Novo se caracterizou por imagens chocantes, feitas com poucos recursos, que podiam até ser chamadas de feias. Para o músico, aquele era o pensamento que levaria o movimento para frente, que faria o Brasil se mostrar da forma como era visto pelo resto do mundo (feio, precário, chocante). Glauber, sem temer a mão às vezes pesada, às vezes canhestra com que exibia ensinamentos estéticos de Eisenstein, Rossellini, Buñuel, ou Brecht (mais nouvelle vague e alguns cacoetes aprendidos no então para nós emergente cinema japonês), e lições ideológicas de marxistas, apresentava um painel exuberante de algo disforme (na Europa, como no Brasil, chamou - se, creio que com acerto, “barroco”) das forças épicas embutidas em nossa cultura popular. (VELOSO, 1997, p. 96). Cf. A. P. Goulart, *Tropicália: a contracultura na Música Popular Brasileira*, Ouro Preto, 2013.

a realidade humana e social do Brasil, em que o cenário da época também não era um contexto favorável ao país. Era o auge da ditadura militar.



Figura 6 - Ancy Rocha e Nara Leão. A lira do delírio, 1978.

2. Definição teórico-metodológica das noções de personagem e êxtase

2.1 A personagem ficcional em um filme de estética realista

O crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, em primoroso trabalho no texto *A personagem cinematográfica*, desenvolve a célebre discussão provocativa sobre a personagem ficcional no cinema que, tal qual no teatro, tem toda sua plenitude de ação encarnada em artistas, em pessoas. E para defender sua investida, o autor desenvolve em seu argumento as características primordiais que atestam essa ligação, em que as personagens têm total mobilidade, são desenvoltas no espaço e no tempo e, às vezes, tomadas pelo êxtase arfante da vida, do mesmo jeito que na literatura. Para ele, cinema nada mais é que uma combinação entre teatro e romance, e em seu texto faz uso das teorias já discutidas por Antonio Candido, a fim de precisar a personagem de cinema.

[...] os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. [...] é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula. (GOMES, 1998, p. 81).

Assim, nos chama a atenção a relação que Paulo Emílio estabelece entre as mais variadas linguagens artísticas – aqui, o teatro e o romance – e o objeto cinematográfico, visto que para ele o filme é um fértil terreno para a literatura falada. Na mesma obra, o professor Antonio Candido (1998) ressalta que é a personagem literária quem possibilita a adesão afetiva e intelectual do leitor. Ela é o elemento mais vivo no romance, por ser a concretização de um ser fictício (CANDIDO, 1998). Para ele, o autor do romance é uma espécie de encarregado pelo manuseamento da realidade, e dessa maneira consegue fazer nascer “personagens de figuras vivas”, por intermédio da reprodução de elementos eventuais, “em um mundo ficcional” que tem suas próprias deliberações (CANDIDO, 1998). O romance se respalda em uma relação de similitude entre ser real e ser fictício, que se evidencia através da personagem, que sobrechega por meio da subordinação da função que desempenha no romance, e funciona a partir do critério estético de organização intrínseco da obra, articulando-se em uma ligação significativa. Por outro lado, Gomes (1998) defende que a personagem que no romance está é concebida tão somente de palavras escritas

e, em um filme de cinema, a personagem pode se cristalizar por todo o contexto visual, restringindo a independência de imaginação de quem a assiste. Se se tem um apanágio inigualável de imagens em movimento, o que ali constituído está, o é. A respeito das personagens novelísticas, a autonomia espontânea para projetar cada uma delas é um diferencial.

Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. [...] o leitor médio moderno visualiza Carlos da Maia sem barbas; entretanto, no texto de Eça de Queirós, o herói não só as possui, como elas têm função dramática pelo menos numa cena afletiva com a condessa de Gouvarinho. (GOMES, 1998, p. 83).

Por mais que exista uma grande similaridade entre o *Chão de estrelas* e o *Vivencial diversiones*, Hilton Lacerda faz questão de dizer que o *Tatuagem* não é sobre este grupo, e que aquele foi criado por meio de uma referência afetiva. De acordo com o diretor, a ideia não era reconstruir a história que foi experimentada, mas sim recriá-la. No entanto, não podemos deixar de exaltar a grande habilidade que Lacerda teve ao trabalhar o teatro e a literatura dentro do cinema, haja vista as cenas dos ensaios e espetáculos da trupe e o poder imperativo do sair de si e enfrentar o social; dessa forma o filme consegue sentenciar a sua fertilidade espacial com o teatro, bem como um exitoso envolvimento com a música e a literatura. Como já foi dito (As referências socioculturais e afetivas escolhidas pelo diretor), Hilton Lacerda teve referências culturais muito vivas em seus primeiros anos, e depois de muito ter bebido da literatura, o avanço representado pela consciência de um realista como ele fez com que, com os seus roteiros, as personagens comesçassem a definir o seu estilo particular no cinema brasileiro. As tomadas do *Chão de estrelas* foram gravadas num ritmo teatral. O espectador só sabe que é cinema pela movimentação da câmera e os ângulos vários que ela estabelece de aproximação e afastamento.

Esse entendimento nos leva a compreender melhor o porquê de nos tornarmos mais íntimos de uma personagem no cinema. Gomes justifica, também, sua posição favorável a personagem cinematográfica pelo fato de, ao contrário do teatro, em que as personagens a todo o momento aparecem por inteiro, enquanto numa experiência fílmica pode-se chegar mais perto do realismo, dado que, como na realidade, ora veremos “o conjunto do corpo, ora o busto, ora só a cabeça, a boca, os olhos, ou um olho só”, (GOMES, 1998, p. 112).

Desse modo, como advoga Gomes, o fato de um ator, ao incorporar uma personagem, ser transformado nessa personagem de ficção, torna-o para sempre um exemplo de “personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico” (GOMES, 1998, p. 112). Dentre os seus exemplos está o caso de Charles Chaplin⁶², e eu faço questão de grifar, do mito que se estabeleceu em torno dele e de sua reclusão logo após as filmagens de *A condessa de Hong Kong*⁶³ (*A countess from Hong Kong*), de 1967. E o sumo dessa sensação está impregnado no realismo. Para ser mais justo, na postura das personagens ficcionais em um filme realista, em que elas existem com uma verdade perturbadora.

Quando verificamos a personagem de Irandhir Santos, ator de primeira ordem, é essa a sensação que se tem, em que a realidade prevalece mesmo inserida numa obra ficcional. A postura aplicada por Clécio Wanderley o faz parecer ser realmente um autêntico líder de grupo teatral, visto que o amálgama de quem o interpreta tocou naturalmente o público e igualou em nossa memória as criações mais veementes do cinema. Se *Tatuagem* conseguiu subverter o cinema brasileiro, não foi apenas por causa de sua mensagem política e libertária, tampouco por ter sido rodado em cenários reais⁶⁴, os quais são percebidos desde o primeiro plano-sequência por sobre a amplitude da trupe. O fato é que Lacerda é um dos principais cineastas de seu tempo que mui compreende o teatro e a literatura. Ele trabalha com Mair Tavares, um dos mais promissores montadores que o Brasil possui, e seu diretor de fotografia⁶⁵ é também um dos melhores profissionais do cinema contemporâneo. Ademais, hoje, o estado de Pernambuco é um dos principais centros do pensamento cinematográfico nacional. Em suma, os filmes realistas que ele escreveu e/ou produziu até aqui contêm um progresso de expressão, uma evolução conquistadora da linguagem cinematográfica realista, uma extensão de sua estilística.

André Bazin (1918-1958), nome que continua sendo um dos mais prestigiosos críticos de cinema do mundo, estabeleceu seu pensamento em relação

⁶² Existe um paralelo bastante peculiar entre Chaplin e Lacerda: os dois trouxeram marcas da infância para compor o realismo de suas obras. “Chaplin nunca olvidó su infancia, y en El chico, donde trabajó con Jackie Coogan, reprodujo el cuartico donde vivían los hermanos Chaplin com una madre enlouquecida por la miséria y el hambre”. Cf. V. Shklovski, Chaplin em primeiro plano, in *Eisenstein*, p. 291.

⁶³ Último filme de Charles Chaplin. Na ocasião, ele já sofria de asma e tinha sido diagnosticado com Alzheimer. Morreu dez anos mais tarde, em 1977. [S.l.].

⁶⁴ Muitos cineastas optam por rodar em cidades da região Nordeste pelo fato de, sejam elas antigas ou modernas, serem prodigiosamente fotogênicas. O diretor de fotografia Carlos Ebert, na ocasião de um curso do qual fui aluno, nos disse que os nordestinos levam nisso uma vantagem incontestável: a luz dessa região é inigualável.

⁶⁵ Ivo Lopes Araújo.

ao personagem de um filme realista ao admitir que “nenhum deles é reduzido ao estado de coisa ou de símbolo”, (BAZIN, 2018, p.311) e isso é apenas, ainda segundo ele, uma das peças que nos poderia permitir odiá-los sem culpa e de maneira confortável. Dessa forma, Bazin compreendeu que desde o término do cinema expressionista e especialmente a partir do nascimento do cinema falado, ficou perceptível que a cinematografia inclinou-se ininterruptamente para o realismo. E sobre esse cinema ele fez a seguinte reflexão:

Entendamos *grosso modo* que ele quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade, compatível com as exigências lógicas da narrativa cinematográfica e com os limites atuais da técnica. [...] Mas o realismo em arte só poderia, é evidente, proceder de artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas, quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. (BAZIN, 2018, p. 317).

Em um texto publicado em janeiro de 1948⁶⁶, André Bazin homologara a enorme evolução estética do cinema no que tange ao realismo. Assim sendo, ele chancela que os dois grandes acontecimentos que marcaram de maneira indiscutível – naquela época – a breve história do cinema a contar de 1940 são: *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles e *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini. De acordo com Bazin, este e aquele conseguiram fazer com que o realismo tivesse um progresso definitivo, mesmo que por vieses bastante distintos. No caso da obra de Orson Welles, o crítico francês lhe atribui uma espécie de reparação à ilusão cinematográfica por meio de uma qualidade elementar do real: a sua continuidade. Bazin crê piamente e explica que, “graças à profundidade do campo da objetiva, Orson Welles restituiu à realidade sua continuidade sensível” (BAZIN, 2018, p. 319), vejamos:

Toda revolução introduzida por Orson Welles parte da utilização sistemática de uma profundidade de campo inusitada. Enquanto a objetiva da câmera clássica focaliza sucessivamente diferentes lugares da cena, a de Orson Welles abrange com a mesma clareza todo o campo visual que se acha ao mesmo tempo no campo dramático. Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma *significação a priori*, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena. É, portanto, à utilização inteligente de um progresso preciso que Cidadão Kane deve seu realismo. (BAZIN, 2018, p.319).

⁶⁶ Trata-se de “O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação”, em *Esprit*, ano 10. Cf. A. Bazin, *O que é o cinema?*, p. 304-334.

Depois de entendermos os primórdios da estética realista no cinema através da análise predita sob a óptica de André Bazin, consideramos metodologicamente coerente e necessário acrescentar alguns apontamentos que nos encaminharão mais precisamente para o cinema brasileiro, a partir do cinema novo.

No escopo dessa investigação tem-se, também, a busca de compreendermos como uma personagem ficcional se aproxima veementemente de um realismo delirante e envolvente, à semelhança das criadas por Hilton Lacerda. E se voltarmos ao engendramento da estética cinemanovista, fatalmente iremos nos deparar com a conexão aos mais variados tipos de experiências sociais, quando imagem e som eram produzidos fora das fronteiras da simulação industrial, e a verdade ultrajante estava bem ali, na sua forma de comunicação e representabilidade. A estética da fome com seus estágios de miserabilismo é um importante exemplo dessas experiências, na qual cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues e Glauber Rocha escolheram trabalhar a partir dessa linguagem. Para Rocha (2004), o que “fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional” foi exatamente sua alta qualidade de compromisso com a verdade; foi seu devido “miserabilismo” que, antes escrito pela literatura dos anos de 1930, foi dessa vez fotografado pelo cinema da década de 1960. Se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 2004). E a verdade, acima de tudo, é a mais nobre manifestação desse cinema, seja ele feito em qualquer tempo:

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do cinema novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo. (ROCHA, 2004, p. 67).

É quase impossível não associar a postura de Hilton Lacerda ao discurso de Glauber Rocha, proferido há exatos 53 anos em Gênova. E *Tatuagem*, mesmo tendo sido rodado em 2013, trouxe fortes referências desse cinema feito nos anos 1960, sobretudo pela verdade com a qual se buscou conceber as tomadas do filme. Em algumas cenas isso é bem perceptível, a exemplo da tomada em que Irandhir Santos, encarnado em Clécio Wanderley, canta ao vivo e sem a ajuda de efeitos ou

overdubs, como que possuía espiritualmente de uma verdade gestual e presença vocal marcantes, que conseguem trazer para o filme um realismo incontestável. Das versões de *Esse cara*, o próprio Caetano Veloso diz ser uma das mais tocantes e verdadeiras⁶⁷, como que sagrada e profana ao mesmo tempo.

Sobre características do realismo cinematográfico idênticas às do *Tatuagem*, Glauber Rocha tece alguns comentários no artigo *O processo cinema 61*, cuja meditação reitera que “o cinema é escolhido porque é uma forma de profanação à integridade humana e porque é o caminho mais fácil de salvar o artesão” (ROCHA, 2004, p. 46), muito embora – principalmente naqueles anos – fazer um filme no Brasil seja uma via-crúcis⁶⁸. Para ele, o cinema era novo principalmente pelo fato de o povo brasileiro também o ser, bem como a imensa série de problemas do país e as iluminações de artistas, como ele mesmo detinha. Tudo era novo por aqui, porque o Brasil era novo. Entrementes, os cineastas e atores passaram a ter uma consciência compromissada com os verdadeiros problemas de seu tempo, produzindo filmes de combate em ocasiões de luta e filmes para que se inaugurasse no Brasil a construção de um patrimônio cultural. E não só as personagens têm uma importante função nesta comunicação, mas todo e qualquer instrumento e técnica falam, na obra, a mesma língua.

No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social no Brasil! Isto é quase um manifesto. (ROCHA, 2004, p. 52).

Um dos grandes amigos de Glauber Rocha havia nascido para o cinema: o ator e argumentista do cinema novo Miguel Torres, que dizia que as coisas mais cruciais para se fazer cinema eram “amor, inteligência, sensibilidade e sobretudo insolência” (ROCHA, 2004), e Glauber entendia perfeitamente bem como um artista poderia encarnar uma personagem totalmente imbuída de realismo e êxtase, se é que podemos aqui separar os dois termos. Uma aproximação comparativa entre Miguel Torres e Irandhir Santos nos sugere pensar a paixão da entrega de ambos como a primeira indicação de um cinema-verdade, mesmo ficcional, comprometido com o ser humano.

⁶⁷ [S.l.].

⁶⁸ O termo é de Paulo Emílio Sales Gomes. Cf. P. Emílio Sales Gomes, *Uma situação colonial?*, p. 103.

Quando da morte de Torres, aos 37 anos, Glauber Rocha rememorou alguns aspectos que o fizeram ser um artista amplamente preocupado e engajado com o real, e de uma clarividência invejável.

Eu queria que Miguel aparecesse num filme meu na figura de Virgulino Ferreira; só entendia mostrar Virgulino na figura de Miguel. Quando Anselmo Duarte foi fazer O pagador de promessas levou o nome de Miguel para ser o Zé do Burro; Osvaldo Massaini não aceitou. Leonardo Vilar esteve ótimo, mas sertanejo mesmo, antropológico e sociológico, existencialmente e de todo jeito era Miguel, como dizia Nelson; Fabiano só podia ser Miguel; o pistoleiro de Tocaia no asfalto seria Miguel; todo filme do Nordeste tinha que ter Miguel e Miguel sofria porque nunca quis ser ator. Recusou várias propostas para ter tempo; queria dirigir. (ROCHA, 2004, p. 55).

Assim, foi-nos possível verificar que a única missão nobilíssima do cinema é mesmo revelar o homem ao homem, como bem defendeu Glauber Rocha em seus discursos e como analisou André Bazin em suas críticas, e que para um artista, na qualidade de personagem cinematográfica, entender que a importância de sua entrega é cabal para que o realismo aconteça basta tão que ele esteja livre de hermetismo, alienação, niilismo, visão de mundo, e entenda que há exatos quinhentos e dezoito anos estamos traspassando uma das fases mais dolorosas da história do Brasil, e a arte cinematográfica precisa ser crítica e inquietante. Não posso imaginar um cinema combatente feito de personagens desaforadas – e eu aqui me incluo por acreditar, inexoravelmente – sem também me lembrar da obra de Hilton Lacerda e de suas personagens empoderadas de realismo e verdade, de êxtase e delírio, cujos filmes violentam de frente o comodismo de uma convenção empolada de certezas duvidosas. Essas personagens são concebidas de realismo porque seus atores estão igualados ao nosso presente; porque além da qualidade do roteiro, o nível da interpretação inquieta e debochada que os artistas evidenciaram na pele de Clécio e Fininha fez com que se propagasse o êxtase.

2.2 A relação entre personagem, representação e subjetividade no realismo estético

Como bem apontou André Bazin (2018), uma questão chave para a compreensão do realismo no cinema está na separação do argumento ontológico, segundo o qual a imagem realista manteria uma determinada perspectiva relacionada ao real, e antes mesmo da concretização de uma teoria da imagem realista, o crítico

assinala, também, a existência de uma teoria do espectador e o poder da imagem mentalizada. À vista disso, o que para ele estabelece o realismo cinematográfico é a relação do público mantida com uma obra fílmica enquanto forma de comunicação cinematográfica que tanto diminui o processo narrativo quanto age por tipos e qualidades de imagens que valem por si mesmas. Nas linhas seguintes trataremos sobre os aspectos das projeções em situações de escolhas sob a óptica do filósofo Edgar Morin em sua obra *O cinema ou o homem imaginário* (2014), como elas agem para favorecer um devaneio epifânico e evanescente nas ocasiões que oportunizam uma visão extasiada.

No entendimento de Edgar Morin, ao escrever sobre o duplo, “a imagem mental é estrutura essencial da consciência, função psicológica”, e a dissociação dela “da presença do mundo no homem” e vice-versa é questão impossível. (MORIN, 2014). Assim, a imagem mental é o intermediário entre homem e mundo, estrutura essencial da consciência indissociável da presença do mundo no homem e do homem no mundo.

No entanto, a imagem não passa de um duplo, de uma determinada forma de um objeto estar ausente na sua própria presença e presente na sua própria ausência. Para ele, a imagem é uma presença experimentada e uma ausência concreta, uma presença-ausência.

O duplo é, efetivamente, essa imagem fundamental do homem, anterior à íntima consciência de si próprio, imagem reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida, imagem fetichizada e magnificada nas crenças duma outra vida, nos cultos e nas religiões. [...] Cada um vive acompanhado do seu próprio duplo: não tanto uma cópia exata, mas mais, contudo, que um alter ego: ego alter, um eu-próprio outro. (MORIN, 2014, p. 44).

E é essa imagem substancial de si mesmo que corresponde a um eu-próprio outro e superior, munido de uma força mágica e mítica. Morin ainda diz que “reciprocamente, a presença originária e original do duplo no limiar da humanidade mais recuado que possamos imaginar, é o sinal primeiro, irrecusável, da afirmação da individualidade humana... é o esboço fantástico da construção do homem pelo homem.” (MORIN, 2014).

De uma essência projetável em imagens materiais, o duplo está no reflexo do espelho, na sombra, no outro, nas imagens materiais (desenhos, gravuras,

pinturas) ou nas mais variadas recordações que apresentam sua evidente exterioridade, como as que acontecem com o espectador diante de uma obra fílmica.

Como bem ilustrou Edgar Morin (2014) sobre a empreitada da projeção seu sistema é entendido e considerado como um processo universal e diversificado, visto que o conjunto de nossas necessidades, pretensões, quereres, angústias e frustrações projetam-se não apenas no vazio em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e seres dos quais mantemos uma aproximação íntima. A crítica histórica do testemunho, quesito muito bem discutido por Morin, mostra-nos que até mesmo as nossas percepções mais elementares, como quando observamos a cor dos olhos de alguém, são, a todo tempo e simultaneamente, confundidas e trabalhadas pelas nossas projeções; e isso se aplica perfeitamente a uma dezena de circunstâncias do outro, como o cheiro, as escolhas e até mesmo um simples franzir de cenho.

E mesmo que as formas e objetos tenham uma diversidade infinitamente incalculável, o processo de projeção pode sobressair-se com um outro aspecto, a exemplo do automorfismo, do antropomorfismo ou mesmo do desdobramento, que são, de qualquer forma, os momentos em que a projeção passa a alienação: os denominados *momentos mágicos*. E é através dessa categoria que percebemos a relação entre personagem, representação e subjetividade no realismo estético das figuras criadas por Hilton Lacerda, em que a possibilidade de se ter o êxtase como elemento narrativo na construção destas é extremamente determinante para os propósitos do diretor.

Ora, será que o êxtase se manifesta nesse espaço do duplo, do nosso outro eu, como diz Morin (2014), quase como “numa visão alucinatória em que o nosso espectro corporal nos aparece”? O duplo, isto é, a projeção de nosso próprio ser individual puramente imaginário é o canal por onde nosso espectro corporal a nós apresenta-se, “numa visão alucinatória” (Morin, 2014). Esse fenômeno é conhecido como os momentos mágicos; em tais, a projeção consegue transportar-se para a alienação, entendida aqui não como uma distração, mas na qualidade de arrebatamento, êxtase.

Para a nossa análise nos interessa também a compreensão dos mecanismos que ladeiam a imagem, cuja relação estabelecida por Morin entre máquina e espírito indica que “o cinema oferece o reflexo não somente do mundo”, mas também do espírito humano. (MORIN, 2014). De acordo com sua reflexão, tudo

o que pode ser dito e explicado sobre cinema, também tem valia para o próprio espírito do ser humano:

Os inventores do cinema, empírica e inconscientemente, projetaram para fora de nós as estruturas do imaginário, a prodigiosa mobilidade de assimilação psicológica, os processos de inteligibilidade [...]. O cinema inclui não apenas teatro, poesia e música, mas também o teatro interior da mente: sonhos, imaginações, representações: o pequeno cinema que nós temos na cabeça. (MORIN, 2014, p. 241).

Inda sobre isso, e agora com uma leitura mais técnica das ferramentas da imagem e de seus efeitos para com o público, os pesquisadores Alvarenga e Xavier (2010) nos explicam que:

[...] o que determina de fato o “realismo” na ficção realista não seria nem a indexicalidade da imagem nem mesmo a referencialidade a uma “realidade” externa à ficção, como se poderia pensar, por exemplo, do neo-realismo italiano, ou mesmo das atuais imbricações entre ficção e documentário, em ficções como os diversos filmes de Abbas Kiarostami ou de Mohsen e de Samira Makhmalbaf, ou em longas como Neste Mundo, de Michael Winterbottom, dentre tantos outros que misturam referências a fatos e pessoas reais a eventos fictícios. No caso da ficção realista é fundamental, portanto, compreender o que há de artifício do lado da imagem (que inclui tanto o aspecto técnico – enquadramento, profundidade de campo – mas também o dramaturgico – do plano sequência e da *mis-en-scène*) para a produção de um efeito de real do lado do espectador. (ALVARENGA, XAVIER, 2010, p. 269).

Assim, a relação entre as personagens, bem como a sua representação e subjetividade no realismo estético cinematográfico não estão obrigadas a “reproduzir a realidade tal como ela é”. Longe disso. O autêntico engajamento está no fato de que o espectador experiencie o que vê como se experimentasse episódios reais⁶⁹ com tudo o que eles têm de “ambiguidade” (BAZIN, 2018). É vital, por isso, que exista em meio a comunicação que a obra cinematográfica realista constitui com o seu espectador, uma significação verdadeira e não um *fac-símile* da realidade. A grande diferença, segundo Alvarenga e Xavier (2010), é que, enquanto o cinema clássico prioriza “os significados simbólicos” da comunicabilidade cinematográfica, o realismo escapa-os, fabricando situações de cinema e, por fim, “filmes abertos a interpretações possíveis” e não obras irrefutáveis. Desse modo, pode-se reconhecer que cada

⁶⁹ “De todos estes problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real [...]”. Cf. C. Metz, *A significação no cinema*, p. 16.

espectador produz os mais variados significados a partir de tudo aquilo que lhe é apresentado. (ALVARENGA, XAVIER, 2010, p. 269).

Depois de acessar esses conceitos acima, como as personagens do filme podem ser compreendidas? Que novas luzes esses conceitos lançam sobre a obra e as suas personagens? Não sabemos, em *Tatuagem*, o que aconteceu a Jandira quando esta foi deixada por Fininha; tampouco não conhecemos o rosto do bebê anencefálico que nasceu no interior e conseguiu enternecer toda a família; muito menos temos a exata ciência, apesar da sucinta correspondência, a respeito do malogrado futuro angariado por Fininha, ou mesmo se Clécio o encontrara de novo. Mesmo que uma obra seja a mais realista possível, ela não pode apreender a realidade inteira. Uma outra parte fica a mister do espectador. Criamos, em nossas mentes, diferentes possibilidades para todo e qualquer tipo de resposta, cuja força faz com que recuperemos naturalmente o perceptivo e a benquerença, lá onde jamais esperávamos descobri-los: em nós.

Relativamente a isso, Bazin (2018) nos diz que todos os tipos de arte comungam de tal sina: alguma coisa do realismo pode lhe escapar necessariamente por algum lado. Se se optar em rodar uma cena com todas as características reais e humanas, em toda a sua plenitude, corre-se um grande risco de em algum momento a verossimilhança ser comprometida. Por outro lado, com uma tomada interrompida, o espectador pode vir a conhecer o não revelado de acordo com sua capacidade congruente ou até mesmo através de sua necessidade fotográfica quando esta seleciona uma ou outra realidade.

Um progresso técnico pode, sem dúvida, quando seu emprego é bom, apertar as malhas da rede, mas é sempre preciso escolher mais ou menos entre esta ou aquela realidade. Isso acontece um pouco com a câmera, como com a sensibilidade da retina. Não são as mesmas terminações nervosas que registram a cor e a intensidade luminosa, a densidade de uma estando comumente em função inversa à da outra [...] (BAZIN, 2018, p. 320).

Realizadores como Hilton Lacerda se utilizam das mais variadas técnicas de equipamento e continuidade para amplificar seu campo de ação e cinesia, de onde veio o acréscimo sem intermediários do coeficiente da realidade. Outrossim, seu discurso também tem uma força infinitamente particular, cuja evidência se dá pela convicção de suas personagens em relação ao futuro. A trama não ultrapassa o ano de 1978, todavia o que se acredita acontecer depois dali é integralmente esperançoso,

em que a liberdade e o amor aniquilarão os opressores. E como já dito antes, a “revolução futurística” apregoada pelo professor Joubert traria benefícios para as mais variadas áreas do conhecimento. Por esse campo de visão, passamos a lembrar que mesmo com toda carga realista, o *Tatuagem* é realmente um filme de ficção. Doutra sorte, a sociedade brasileira não passaria por tantas desventuras político-sociais. Mas na obra, até o mal-entendido que envolveu as teorias do professor Joubert reafirma o quão realista o filme pode ser.

Na verdade, as impressões de Hilton Lacerda sobre o realismo confirmaram que no comportamento cotidiano das personagens do filme também se manifesta a simples qualidade de presença na tela, por isso as escolhas que meticulosamente ele fez para compor o elenco foram bem-aventuradas. Atores como Irandhir Santos e Jesuíta Barbosa têm plena consciência de serem artistas para grandes personagens, e Lacerda na posição de roteirista e diretor sabe que os papéis de Clécio e Fininha não caberiam em qualquer corpo, tal qual no velho teatro clássico francês, em que os atores eram classificados entre os que ganhavam o papel de rei e os outros. Não hesito em acreditar que os protagonistas do *Tatuagem* se situam na primeira categoria.

A chave principal para a compreensão da representação e subjetividade no realismo estético de Hilton Lacerda, além das referências afetivas, é certamente o teatro, e no filme *Tatuagem* ele pode experimentar essa forte influência ao dirigir seus atores como num grande espetáculo, tendo Clécio Wanderley como seu porta-voz. É importante ressaltar que o filme de Lacerda não é um teatro filmado nem tampouco uma obra burlesca de uma peça adaptada. Mesmo assim, a ele foi permitido a metamorfose de situações teatrais que, sem a qual, o resultado da dinâmica das personagens nunca teria chegado à fase que se alcançou.

2.3 Uma fenomenologia do êxtase e a compreensão das situações narrativas extáticas das personagens de Hilton Lacerda

O êxtase é uma experiência de “revelação” – que é uma experiência tão cognitiva quanto sensível, ou seja, estética – um “conhecimento afetado” por sentido, ideais, valores, questões essas muito bem abordadas na 7ª edição revista da *Teologia Sistemática* de Paul Tillich (2014). Ele postula que a ligação real entre revelação e êxtase se dá na condição plena de que uma não se apresenta sem a outra, visto que

a manifestação extática acontece em alguém através do fundamento do ser e do sentido. No mesmo viés, é impossível conceber revelação sem êxtase. À guisa de melhor compreensão desses fenômenos, explico a seguir como se dá cada um deles sob a óptica do pensamento *tillichiano*, acompanhado de outras leituras, quando possível for.

Como fora citado anteriormente, e agora fazendo uma retomada mais detalhada do termo, a palavra “revelação” é comumente utilizada entre as pessoas para identificar o aparecimento de algo desconhecido que não pode jamais ser compreendido pelas chamadas trajetórias comuns de aquisição de conhecimento. Tillich⁷⁰ defende que esta palavra possa ter uma acepção mais ampla, que exceda seu sentido próprio e mais estrito, visto que para ele a revelação é um acontecimento de manifestação que se desenrola de maneira especial e extraordinária⁷¹ diante daquilo que é misterioso. Em outras palavras, a revelação, para Tillich, define um encontro da consciência com a realidade em que a razão e a linguagem se autotranscendem mediante um conhecimento qualitativo da realidade. Esta se “revela”, nestas condições, em seu caráter hermético e sigiloso, pressupondo que o real é algo a ser decifrado – daí sua qualidade de “mistério”.

Sem querer me aprofundar numa análise sacro-literária da questão a qual não dominamos e, ainda assim, mantendo alguns vestígios de Tillich (2014) em nossa reflexão – até pela qualidade indiscutível dos aspectos do livro e todo seu arcabouço – lembremos de que são os mais variados conflitos da razão existencial que levam as pessoas à pergunta pela revelação. Ele mesmo defende que a função intelectual da razão ontológica presume que todo conhecimento é uma qualidade, uma forma de união. Qualquer abismo que possa existir entre duas realidades completamente desiguais pode ser superado através do conhecimento da revelação, bem como pela correlação entre elas. E quando tratamos de conhecimento, o processo de revelação ainda pode acontecer de uma forma impressionante, mesmo existindo ali um distanciamento de realidade, uma separação cognitiva natural a todo e qualquer ser humano.

Um aspecto suplementar notável de *Tatuagem* é que o tema de revelação aflora suscitado espontaneamente pelo distanciamento das personagens, sem tese

⁷⁰ Cf. P. Tillich, *Teologia sistemática*, p. 121.

⁷¹ Cf. P. Tillich, *Teologia sistemática*, p. 121.

ou fórmula preconcebida. Hilton Lacerda, talvez, não tenha se dado conta disso. Mas a “união através da separação” faz parte do início desse universo de revelação correlacionado entre os dois pelo olhar, como um momento mágico desenhado e cinematografado na forma que percebi no filme, e é por isso que voltemos às palavras de Paul Tillich:

Para se conhecer uma coisa, deve-se “olhar” para ela, e, para poder fazer isso, deve-se estar “à distância”. A distância cognitiva é o pressuposto da união cognitiva. A maioria dos filósofos viu ambos os aspectos. A velha disputa para saber se o igual reconhece o igual ou se o desigual reconhece o desigual é a expressão clássica da percepção de que a união (que pressupõe alguma igualdade) e a distância (que pressupõe alguma desigualdade) são elementos polares no processo do conhecimento. (TILLICH, 2014, p. 107).

O argumento que permeia as questões da união e da separação faz parte, inclusive, de um problema ontológico do conhecimento que, de acordo com Paul Tillich, instigou Platão a desenvolver o mito da união original da alma com as ideias e na separação na existência e na recordação delas. Em verdade existe uma clara influência platônica em vários outros métodos⁷², sobretudo na situação criada para o encontro de Clécio e Fininha, cujo acontecimento corresponde a um dos nossos principais interesses dentro da pesquisa, visto que é nela (e aqui eu me refiro à tomada completa) que vislumbramos a manifestação de revelação seguida do êxtase. Sobre a teoria do conhecimento humano, confirmada existencialmente por certas expressões da vida pessoal e social, Paul Tillich defende que essa situação epistemológica ocorre quando tais aspectos são relacionados ao conhecimento.

A paixão do conhecer por conhecer, que frequentemente podemos encontrar tanto sob formas primitivas quanto refinadas, indica que um vazio, um vácuo é preenchido pela cognição bem-sucedida. Algo que era estranho, mas que, no entanto, me pertence, torna-se familiar a mim, uma parte de mim. Segundo Platão, o *eros* cognitivo se origina da pobreza e abundância. Ele nos leva à reunião com aquilo ao qual pertencemos e que nos pertence. Em todo ato de conhecimento, são vencidos o vazio e a alienação. (TILLICH, 2014, p. 108).

Bastante cedo, ainda bem antes de as personagens em questão se encontrarem através daquele primeiro mirar de retina que atravessou a semiescuridão do *Chão de estrelas*, o aspecto da vida pessoal e social de cada uma delas deixava a evidência de um certo desguarnecimento sentimental, o que possivelmente permitiu

⁷² O método ontológico de Agostinho também foi influenciado por Platão. [S.l.].

tornar mais factível a cognição bem-sucedida entre as personagens. O conhecimento os conduziu à revelação, e graças a essa situação cognitiva, poderíamos supor que, a partir daí os dois comungaram o êxtase.

O termo grego *ekstasis* origina-se da junção de uma preposição (*ek*) com o substantivo (*stasis*). A preposição em questão significa a indicação de origem ou mesmo a separação assumindo o sentido “de”, “a partir de”. Já a forma substantiva aponta, em seu sentido principal, a “existência”, o “ser”⁷³. Compreendendo essa formação, *ek-stasis* inclina-se a significar o “estar fora de si”, a “confusão”⁷⁴, do mesmo modo que a nomenclatura *stasis* também quer dizer “sublevação” ou mesmo “desregramento”, e até “refutação”. A associação dos dois sentidos, tanto da preposição quanto do substantivo, atinge-se uma definição de *ekstasis* como uma válvula de escape dessa situação de descontrole. Devido a isso atribui-se a êxtase os sentidos de delírio, o de “admiração”, e até de encantamento. E, além de todas as definições apresentadas, no grego ainda se usa *ekstasis* para excitação do corpo, associada ao estado de “fora de si”⁷⁵.

Dentre as mais variadas formas da ciência, o ser humano pode ser estudado e analisado a fundo, e sobre elas calcar toda a sua existência para que assim se dilua qualquer tipo de fonte de mal-estar e sofrimento, sejam elas ciências antropológicas, sejam biológicas, psicológicas e sociológicas ou até mesmo pelas ciências da religião. A quantidade é imensa. Em todos esses regimentos e estatutos científicos, podemos analisar o homem, que ao menos uma única vez em sua vida, e isso independe de motivos sociais e emocionais, vivenciará o êxtase, que em sua concepção original pode ser entendido como uma manifestação orgânica. Por outro lado, existe a aquisição do êxtase por intermédio de reações de medicamentos antipsicóticos⁷⁶, os neurolépticos muito bem investigados por Henry Ey⁷⁷, e até

⁷³ Cf. R. Santos, *Entre a razão e o êxtase*, 2004, p. 34.

⁷⁴ Cf. R. Santos, *Entre a razão e o êxtase*, 2004, p. 34.

⁷⁵ Cf. R. Santos, *Entre a razão e o êxtase*, 2004, p. 34.

⁷⁶ Se caracterizam por sua ação psicotrópica, com efeitos sedativos e psicomotores. Por isso, além de se constituírem como os fármacos preferencialmente usados no tratamento sintomático das psicoses, principalmente a esquizofrenia, também são utilizados como anestésicos e em outros distúrbios psíquicos.

⁷⁷ Neurologista, psiquiatra e filósofo francês, afirmou em sua obra que os neurolépticos são medicamentos que foram prescritos por Delay e Deniker (1957) e que podem ser divididos em dois grupos, os hipnóticos e os tranquilizantes. Ou ainda na p. 323, o autor apresenta e analisa os estados confusionais por diagnóstico diferenciado e etimológico. Acrescentam-se também os estados de excitação por causas tóxicas, desde uso de álcool até o uso de outras drogas associadas (cânhamo indiano, haxixe, alucinógenos como LSD ou o ópio e seus derivados – heroína, cocaína, éter etc.). Cf. Henry Ey e outros. *Manual de psiquiatria*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Masson, 1981, p. 1120.

alucinógenos⁷⁸. Ademais, mesmo depois das significações apresentadas sobre o êxtase, ainda podemos adicionar mais um conceito ao termo, desta feita da perspectiva da psicologia geral. Sendo assim, o termo poderá ser compreendido por alegria ou arrebatamento incontido e excessivo⁷⁹, encoberto de situações místicas delirantes ou em casos de histeria, quando a pessoa demonstra parecer, pelo seu comportamento, ter perdido o nexo das coisas e a conexão com a humanidade. Todavia, nesse caso, não devemos corroborar com essa definição em toda sua plenitude. Não em *Tatuagem*.

A sensação que nós temos é a de que uma pessoa em êxtase estará completamente incapaz de exercer suas incumbências e atribuições em relação à sociedade e o mundo. Com efeito, verificamos que a teoria da psicologia geral supradita destaca a questão orgânica do caso, afirmando que há uma suspensão das atividades provisórias. No entanto, o que nos instiga para a presente pesquisa é compreender, especialmente, que um indivíduo que alcance o cume da experiência extática atravessa um caminho mediado pela revelação, sempre procurando conhecer e assimilar tal experiência. No filme, a impressão que nós temos é a de que o soldado Araújo, por exemplo, sempre soube o que estava fazendo, mesmo admirando-se dele próprio, e que sua relação com o seu corpo fê-lo atingir um nível de compreensão das coisas ao seu redor a um grau nunca dantes alcançado.

Desde sua primeira aparição com um olhar profundamente perturbado até a mesa do *Chão de estrelas*, ele muito se comunicava com os outros mesmo estando em silêncio, e caberia a Clécio Wanderley naquela exata noite compreender todas as suas angústias e lacunas. Para isso duas coisas bastaram: a entonação vocal e o poder da retina. Outro sinal óbvio da energia de ligação na cena é a significância da letra da música para a ocasião daqueles dois. Trechos como “Com seus olhinhos infantis”; “Como os olhos de um bandido”; “Ele chega ao anoitecer”; “Eu sou apenas uma mulher” se encaixam como que feitos para aquele encontro imobilizador. Fininha não tinha apenas os olhos, mas um rosto quase infantil por sua intensa juvenilidade.

⁷⁸ Alucinógenos são tóxicos que produzem um efeito de desorganização do campo da experiência atual ou desestruturação do campo de consciência, alteração de percepção etc. Cf. Henry Ey e outros. *Manual de psiquiatria*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Masson, 1981, p. 363.

⁷⁹ O pesquisador P. Calderelli entende que “nesse estado permanece suspensa toda a atividade voluntária e também, parcialmente, as funções sensoriais e psíquicas em geral, devido à prolongada contemplação de um grupo limitado de ideias. É frequentemente observado nos delírios místicos e na histeria. Nessa condição o indivíduo parece ter perdido todo e qualquer contato com o mundo exterior”. Cf. P. Calderelli, *Dicionário enciclopédico – Psicologia geral*, p. 287.

Num deslizamento metafórico não era bandido – senão pela infração da ordem heteronormativa que rege a família e o quartel – mas era um soldado que ali havia chegado em hora crepuscular, e o apelo final de Clécio ao cantar que era uma mulher o arrebatou, desconcertando todo o seu corpo e mente. Para mim, essa indeterminação é crucial no encontro, visto que ela revela a relação dividida de Clécio com o amor e com os desejos contidos e canalizados. Não sabemos se antes de conhecer Fininha o líder do *Chão de estrelas* havia se relacionado com outros garotos. Acredita-se que seja fácil afirmar que sim, mas não está na obra. Próximo a isso o filme só mostra, e de maneira bem rápida, a ocasião de uma paquera na praia, em que Paulete o acompanhava. Mas não passou de uma brincadeira apoucada.

Dessa maneira, verifica-se que a relação coabitante de mente e corpo tem lugar cativo nos parâmetros da fenomenologia do êxtase que propicia as personagens do filme *Tatuagem* o entendimento pleno de seu corpo – e as ações dele – a seu mundo.

Apenas à guisa de esclarecimento, o estudo da constituição do sujeito moderno e os encadeamentos com o corpo são parte das reflexões de inumeráveis pensadores, tendo como exemplo, Maurice Merleau-Ponty. Em *Fenomenologia da percepção* (1945), ele reconhece que “o corpo é o veículo do ser no mundo (...) tenho consciência de meu corpo através do mundo (...) tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 122). Em harmonia com ele, o corpo é um meio para se conquistar o mundo: “é por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo ‘coisas’” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 253).

Assim, num *set* de filmagem em que duas personagens representam duas figuras aparentemente atentas, também encontramos dois estados diferentes de distração, em torno dos quais estavam as outras pessoas e o barulho ao redor. Essa atmosfera, que normalmente ultrapassa ou rompe a atenção normativa, seja por auto-hipnose ou por algum outro tipo leve de transe pode oferecer condições para novas experiências de compreensão do corpo e percepção das coisas. O corpo de Clécio foi o seu veículo até Fininha, e vice-versa. E essa proporcionalidade trouxe para ambos o êxtase como condutor abrasador para aquela relação.

Além do que, a conversa que os dois tiveram na sequência pode também ter sido significativa. Além das perguntas e respostas, o sentido do olfato tem condições de um expressivo indicador psicológico aqui. Não podemos desconsiderar

a referência visual à atenção olfativa – por exemplo, do tipo que Freud explicou em uma das centenas de cartas a Wilhelm Fliess⁸⁰ na qual revelou que o cheiro das flores é o produto desintegrado de seu metabolismo sexual⁸¹ – mas o poder de ambos os sentidos pode ser assustadoramente definidor. Hilton Lacerda enquanto roteirista pode muito bem saber exatamente o que de fato foi determinante para que eles se atraíssem, embora seja impossível descartar a importância de quando as duas personagens se olharam, momento muito bem captado pela câmera, máquina esta que consegue imaginar em nosso lugar. Para Morin (2014), é nessas oportunidades que “os dois psiquismos”, aquele congregado no filme e o do espectador, “se juntam”.

Verdadeiro robô do imaginário, o cinema “imagina para nós, imagina em nosso lugar, e ao mesmo tempo fora de nós, com uma imaginação mais intensa e precisa”. [...] O filme é representação e ao mesmo tempo significado. Ele remixa o real, o presente, a vivência, a lembrança e o sonho no mesmo nível mental comum. **Como a mente humana, ele é tão mentiroso quanto verídico.** (MORIN, 2014, p. 240, grifo meu).

Ademais, investigar as manifestações fenomenológicas de uma obra fílmica não se constitui em fazer um retorno ao instante inspirador de quem a escreveu, visto que este momento é profundamente único e intimista e seria errôneo pensar em assimilar o que de fato ecoou na cabeça do roteirista, ou acessar o exato momento em que o autor cria. Trata-se, portanto, de refazer os caminhos percorridos pelo artista no decorrer da concepção da obra, a fim de melhor compreender as suas escolhas, referenciais, decisões e como se deu o seu processo de escrita.

Tal pesquisa é executável tanto sob a perspectiva da personagem no realismo, sua subjetividade e os estudos das manifestações do êxtase, quanto pela análise acerca dos processos fenomenológicos entre as pessoas – muitas vezes obnubiladas pela heresia de um sistema defeituoso – sempre à procura de salientar as afinidades entre cinema e realismo, e as ocasiões que garantem essa simbiose. Dessa forma, é possível verificar como foi decisiva cada influência do diretor Hilton Lacerda, mesmo as inconscientes e inconfessadas, para a concepção do roteiro da obra, de seu repertório argumentativo e, no caso de *Tatuagem*, desde o exercício teatral dentro da obra cinematográfica para compor o *Chão de estrelas* até a escolha de

⁸⁰ Médico alemão (1858-1928), foi amigo íntimo do Dr. Sigmund Freud e teórico da bissexualidade. [S.l.].

⁸¹ [S.l.].

Lacerda em realizar o filme em 16mm. Por isso, podemos acreditar que todas as escolhas afetivas e técnicas do diretor estejam a serviço de uma provocação de um certo olhar sobre a própria obra.

O feérico Augusto dos Anjos⁸² já dissera através d'*O Ébrio*, com detalhes pitorescos e curiosos, sobre o que fazer para achar “a Glória que ninguém achava!” (Anjos, 2001). Ainda na mesma direção, quando não se tem o que comer, procura-se outros manjares para matar a fome; quando não se tem o que beber, busca-se uma fonte que jorre. E o êxtase como abordagem fenomenológica tem sido um caminho de saciação sentimental do indivíduo. Fininha, talvez, precisasse de uma iluminação, para poder se afirmar como indivíduo e conduzir sua verdade e realidade ao caminho da revelação.

O teste de uma descrição fenomenológica consiste em sua capacidade de oferecer um quadro que seja convincente, de torná-lo visível a qualquer pessoa que esteja disposta a olhar na mesma direção, de iluminar com ele outras ideias afins e de tornar compreensível a realidade que estas ideias pretendem refletir. A fenomenologia é uma forma de considerar os fenômenos tal como “se apresentam”, sem a interferência de preconceitos e explicações negativas ou positivas. (TILLICH, 2014, p.119).

O elemento crucial para que se alcance um conhecimento comum e acessível é, tão somente, aprender a abrir os olhos para captar o objeto e abrir a boca a fim de se comunicar com os outros indivíduos ao redor e contestar as próprias assimilações. A guinada rumo ao verdadeiro mistério pode se dar ao fechar dos olhos, pois ele sobreexcede o tão natural ato de ver, de comparar-se com objetos cujas substâncias e relações se manifestam a um “sujeito” para que as conheça.

A revelação sempre é um acontecimento subjetivo e um acontecimento objetivo em absoluta correlatividade. Quando um indivíduo se sente invadido pela manifestação do mistério, este é um exemplo da face subjetiva do acontecimento. Alguma coisa acontece através do qual o mistério da revelação apropria-se de alguém; agora temos uma amostra da face objetiva. Não é praticável separar esses dois aspectos, pois ambos pertencem ao acontecimento total da revelação. Ela não pode ser real sem o aspecto receptivo, como também sem que alguma coisa seja

⁸² Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos foi um poeta brasileiro, nascido no engenho de Pau d'Arco, Estado da Paraíba, a 20 de abril de 1884. Autor de um único livro, *Eu* (1912), a que se foram acrescentando, primeiro, as chamadas *Outras poesias*, textos reunidos pelo também poeta paraibano Órris Soares, posteriores à primeira coletânea; depois, foram sendo agregados os esparsos que sucessivos pesquisadores foram levantando. Morreu de tuberculose na cidade mineira de Leopoldina, em 12 de novembro de 1914. Cf. A. dos Anjos, *Eu e outras poesias*, p. 19; 37; 304.

doadas, e é justamente nesse ambiente que aparece objetivamente o mistério, tradicionalmente chamado de “milagre”, e subjetivamente chamado de “êxtase”.

O termo “êxtase”, numa leitura bem cuidadosa e inteligível do pensamento de Tillich (2014), quer dizer “estar fora de si mesmo”, e aponta sempre para um estado de espírito que é excepcional no sentido de que a mente transcende sua situação convencional, costumeira, mas sem negar a razão, pois o seu estado mental permite que a razão esteja além de si mesma, ou seja, “além da estrutura sujeito-objeto”. E mesmo estando além de si mesma, a razão não nega a si mesma, visto que a razão em êxtase continua a ser razão. E não só. Ela não aceita a irracionalidade e/ou nada que tivesse a capacidade de destruí-la. Por isso a sobriedade e não o entusiasmo.

Em relação a seu elemento de cognição, o êxtase é comumente chamado de inspiração, salientando a pura e sublime receptividade da razão cognitiva em uma experiência extática, e neste emprego da palavra, estar inspirado significa estar em um estado altamente criativo, bem acima do normal, ou sentir-se tomado por uma ideia, ou até mesmo alcançar o entendimento de algo através de um pressentimento repentino.

Se proponho uma leitura do filme *Tatuagem* pautada, principalmente, no processo do êxtase teorizado por Tillich (2014), na visão de Morin (2014) e suas concepções de duplo e subjetividade e o realismo sob a óptica de Bazin (2018) e a estética de Rocha (2004) como elementos de um esboço de compreensão desta manifestação, o faço sancionado por essa opção de Hilton Lacerda de focalizar, na grande trama, a personagem de Jesuíta Barbosa que vai ao Recife em busca de respostas sobre todos os mistérios que habitam o âmago de sua alma. Mas a questão não está apenas aí, na atitude que o rapazote toma, pois o que ocorre no enredo da história, nessa veia inspiradora, está mais enraizado no próprio universo de Fininha do que parece. No filme, há uma opção pelo regime militar, o que afasta teoricamente as possíveis sombras de anarquismo e liberdade de uma chave expressionista, e a possibilidade de fazer parte da trupe comandada por Clécio, seu incontornável motivo de experimentar o êxtase como revelação.

A revelação por meio da palavra não deve ser confundida com “palavras reveladas”. A experiência extática da revelação, como quaisquer outros tipos de experimentação, pode contribuir para a formação e transformação de uma determinada linguagem. Todavia, ela não pode nunca criar uma linguagem própria, que precisasse aprendê-la como se necessita aprender uma língua estrangeira.

A revelação se utiliza da linguagem comum ao indivíduo, bem como usa a natureza e a história, a vida psíquica e espiritual do ser humano como caminhos para a revelação, e é a partir daí que a linguagem comum se transforma em um veículo para exteriorizar e significar a experiência extraordinária da mente e da realidade do êxtase e no evento-sinal.

Eu gostaria de tentar reunir bem mais razões que fizeram da projeção de *Tatuagem* um evento quase extático para mim, sobretudo pelo privilégio de ter sido aluno⁸³ do roteirista-diretor, cujo trabalho respeitável e longilíneo é revelado pelo seu vasto ritmo cinematográfico, fulgurando – e esse é o meu pensamento – entre os maiores nomes do cinema mundial, tal qual Luis Buñuel e Pasolini. Se ousar fazer essa comparação, é porque são profundas as similitudes entre a obra-prima de ambos e *Tatuagem*.

A história da revelação nos mostra que existe uma grande diferença entre revelações originais e revelações dependentes. Uma revelação original é a que acontece numa constelação que não existia antes. Tillich (2014) nos diz que “este milagre e este êxtase encontram-se coadunados pela primeira vez, sendo os dois objetos originais”. Em uma revelação dependente, podemos usar a palavra iluminação para expressar melhor esse episódio. Em uma experiência extática, não há nada que não seja revelado, que não se possa revelar ou que não revele. No cinema, não há nada que não seja filmado, que não se possa filmar ou que não filme. Nestas atmosferas do cotidiano, o êxtase se ocupa de tudo, mistura-se a tudo que cerca a vida da humanidade. Desde a aproximação com Deus ao ato de aproximar-se a si mesmo. E o ritmo da vida tem enlevado a humanidade para tal circunstância.

É lógico que somos conhecedores das questões que envolvem as distintas linguagens da literatura e do cinema, todavia essa possibilidade tanto é plausível, quanto serve de inspiração dentro do processo de escrita de um roteiro. É certo perceber que quando se tem uma ideia em cinema não é a mesma coisa tê-la em outra temática. Entretanto, podemos entender que existem certos pensamentos que parecem confluir para um ponto em comum e poderiam ser adaptados para outras formas de expressão artísticas.

⁸³ No período de 04 a 08 de junho de 2012, participei do curso de Roteiro Cinematográfico oferecido pelo Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira – SE em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco – PE, cujo ministrante foi o professor Hilton Lacerda. Dentre outros vários roteiros escritos por ele, contou-nos sobre o processo do *Tatuagem*, filme que estrearia no ano seguinte durante o Festival de Gramado, onde foi galardoado com os Kikitos de Melhor Filme, Melhor Ator (Irândhir Santos) e Melhor Trilha Sonora (DJ Dolores).

O filósofo italiano Giorgio Agamben observou que “o ritmo concede aos homens tanto a suspensão extática numa dimensão mais original quanto a queda na fuga do tempo mensurável”⁸⁴, e parece que estamos no momento exato de nos reconhecer como indivíduo num determinado espaço individual e inestimável, tal qual quando fixamos nossos olhos no vazio⁸⁵, ou tal qual a projeção de uma fita de celuloide com bitola de 16 milímetros numa sala escura. Ou mesmo como ser trespassado apenas com um olhar, enquanto se ouve uma música que invade todos os seus sentidos. Como Fininha.

Uma das questões mais periódicas motivadas pelos primeiros teóricos do cinema mundial foi a de qual seria a sua inclinação estética. Após o momento de deslumbramento geral alimentado pelo puro deleite de ver imagens em movimento numa tela grande, os artistas curiosos do final do século XIX começaram então a produzir e averiguar as mais variadas possibilidades cinematográficas. Nesse momento, as artes consagradas passavam por uma espécie de desequilíbrio da representação, sendo entusiasmadas na direção do modernismo, que começava a aparecer com toda pujança em diferentes sentidos e tendências, caracterizando-se pela “abstração, fragmentação e agressão” (STAM, 2003, p.30). Ainda em seus primórdios o cinema foi identificado como uma arte avultada, com largo potencial narrativo, em que se poderiam contar histórias através de uma linguagem peculiar. E muitos filmes clássicos, cuja direção relaciona planos e sequências pensadas dentro de uma estrutura narrativa complexa, tornaram-se uma espécie de marco inicial para o cinema que perdura até os dias atuais.

Todavia, o que nos importa aqui é observar a forma utilizada na noção de encontro com a realidade como revelação, um encontro que permite potencializar a força e importância da personagem na trama em um conhecimento não apenas

⁸⁴ [S.l.].

⁸⁵ William James descreveu como tais estados são inseparáveis do comportamento atento em seus *Principles of Psychology*, que começou a preparar no fim da década de 1870. “Esse curioso estado de inibição pode ser produzido voluntariamente, pelo menos por alguns momentos, quando se fixa o olhar no vazio. Atividades mecânicas e monótonas que acabam sendo realizadas de maneira automática tendem a produzi-lo. Os olhos fixam-se no vazio, os sons do mundo fundem-se numa confusa unidade, a atenção torna-se dispersa fazendo com que o corpo todo pareça ser percebido ao mesmo tempo, e o primeiro plano da consciência é preenchido, se não por nada, por um tipo de sensação solene de entrega à passagem vazia do tempo. No fundo obscuro de nossas mentes, sabemos o que deveríamos estar fazendo: levantando-nos, vestindo-nos, respondendo à pessoa que falou. Mas, de alguma maneira, não conseguimos começar. A todo momento, esperamos que o encanto se quebre, pois não há razão para que continue. Mas ele continua, pulsação após pulsação, e flutuamos com ele. Cf. J. Crary, *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, p. 123.

técnico de algo, mas um conhecimento afetivo, criativo e profundo, que consegue criar uma atmosfera extática enquanto estranhamento e distanciamento de si mesmo.

Destarte, demarcamos assim que a procura pelo êxtase como elemento narrativo em uma obra cinematográfica, sobretudo na construção das personagens para o filme *Tatuagem*, do diretor Hilton Lacerda, não se equivale a catalogar apenas os momentos da utilização técnica, em que planos subjetivos, correspondentes aos usados entre Clécio e Fininha, conseguem exercer também outra função dentro da narrativa. À vista disso, as noções de personagens e suas subjetividades apresentadas nesta seção, bem como a postura das figuras de ficção em um filme esteticamente realista como o *Tatuagem* irão nos guiar no próximo capítulo para a análise do desenvolvimento das personagens do filme na óptica de sua constituição e do real papel do êxtase nestas, através de uma compreensão mais acurada de uma fenomenologia do êxtase desenvolvida nas personagens escritas por Hilton Lacerda.

Por fim, desejamos observar as questões propostas no filme, percebendo como essas questões, a exemplo da manifestação do êxtase como componente principal de narração na constituição de personagens e as subjetividades de cada uma delas, estão congregadas à sua estrutura textual. É neste cenário que se deixa descobrir pelo filme *Tatuagem* que nos debruçaremos a partir deste momento, meditando mais especificamente em categorias chave da construção de personagens a partir da noção de êxtase. Para tanto, algumas cenas foram devidamente selecionadas e decupadas a fim de se buscar uma melhor didática para o nosso trabalho.

3. *Tatuagem: uma análise do filme de Hilton Lacerda sob a óptica do êxtase como situação narrativa/dramática chave da construção de personagens*

Uma das características mais importantes de uma narrativa diz respeito à construção da personagem no enredo. É a partir das personagens que o leitor/espectador se embrenha nas camadas mais profundas e arraigadas da significância contida na obra, visto que elas fazem o romance parecer vivo (CANDIDO, 1992, p. 53). Ainda de acordo com Antonio Candido (1992, p. 53) “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. Geralmente, e devido aos desafios narrativos para adequar uma personagem roteirizada a um esquema estético-realista audiovisual, é exigida ao diretor uma dedicação *sui generis* a esta categoria, em que ele tenta transpor para a concretude física da imagem o que era apenas composição mental a partir das informações narrativas contidas no roteiro. O recorte a seguir representa o momento em que Clécio e Fininha se conheceram pessoalmente, e a situação narrativa conduzida pelo diretor exerceu, também, um papel fundamental para o desenvolvimento da estética realista das personagens, sobretudo pelas coincidências do reflexo do espírito humano de ambos. Na prática, “o cinema une indissoluvelmente a realidade objetiva do mundo [...], e sua natureza dupla e sincrética desvela a função e o funcionamento do espírito humano” pelo universo (MORIN, 2014, p. 242-243).

[0h32m33s] Paulete conduz o jovem Fininha até a mesa onde estão Clécio, Joubert, Marquinho e outras pessoas do grupo. Eles se divertem bebendo enquanto conversam. “Meu povo, esse aqui é o Arlindo, meu cunhado... e eu amo muito a minha irmã, viu?!”, sobreavisa Paulete apresentando-o aos amigos. O primeiro a se apresentar é o líder: “Clécio, muito prazer”, dirigindo-se ao rapaz estendendo a mão direita. Os dois então experimentam um preambular contato verbal. Com a câmera em meio primeiro plano⁸⁶, num quadro que destaca bem a figura dos dois e faz o restante do pessoal da mesa meros figurantes, inda mais com o posicionamento da luz do lado esquerdo do quadro, pegando em cheio as costas de Fininha para resvalar no seu interlocutor, Clécio conduz: “então, Arlindo, como é que se chama a sua

⁸⁶ O meio primeiro plano (MPP) acontece quando a figura humana é enquadrada da cintura para cima.

namorada, a irmã de Paulete? Com voz baixa ele responde: “Jandira”. E repete um pouco mais alto após breve silêncio: “Jandira”. Ao que Clécio diz, “eu ouvi!” O encontro é tenso, mais para o garoto que para o experiente artista que de forma razoável e tranquila consegue tornar aquela conversa inicial mais leve, como um bate-papo do cotidiano. Assim ele continua a falar ao rapaz: “Sabia que “Jandira” é o nome de um poema de Murilo Mendes⁸⁷? Gostou dos shows, da casa... de mim?” Fininha então comenta que aquela era a primeira vez que vinha num lugar assim, e que gostara muito de Clécio cantando. “É muita coincidência! Eu tinha certeza que *tu ia* aparecer aqui um dia”, confia Clécio. “Minha tia Zózima diz que a coincidência é uma das provas de Deus”, completa Arlindo com uma premissa proveniente do interior e muito usada pelos católicos.

No tocante ao quesito da estética realista, identificamos entre as personagens principais um número considerável de semelhanças, espantosas até, posto que à proporção que os dois moços conversam, muitas parecenças vêm à tona, a exemplo da condição militar de Arlindo. Clécio nunca serviu, mas é filho de militar, daqueles completamente misóginos. Isso está implícito na trama, porém, ao não querer almoçar “em família” como sugerira seu pai, Clécio dá a entender que também é um dos que já padeceram por suas escolhas e postura. E tal condição em plena ditadura militar era um tanto quanto ferrenha, principalmente para os artistas, considerados rebeldes e subversivos. Segue-se a confabulação.

[0h34m10s] Quando Arlindo lhe diz que mora no quartel, Clécio se impressiona sem perder o humor: “No quartel? Um infiltrado? Um agente da ditadura? Tá fazendo o quê aqui, menino? Veio nos vigiar, foi? Nos punir? Ou será que veio nos prender?”

As palavras de Clécio junto ao entusiasmo da novidade sobre o trabalho do rapaz concedem ao artista uma maior curiosidade em poder se aproximar mais do

⁸⁷ Murilo Monteiro Mendes (1901-1975) foi um poeta e prosador brasileiro, expoente do surrealismo no país. Recebeu o prêmio Graça Aranha com seu primeiro livro “Poemas” e participou do Movimento Antropofágico, que buscava uma vinculação com as origens do Brasil. O primeiro verso do poema mencionado no filme é “O mundo começava nos seios de Jandira”, e está entre os maiores poemas brasileiros do século XX.

jovem que ali está. A cada abordagem direta do líder da trupe, mais desconcertante, porém desarmado, se torna Fininha. Segue a minutagem:

[0h35m17s] O plano detalhe⁸⁸ que abre a sequência enquadra um disco de vinil que é cuidadosamente colocado na vitrola. Os dois agora estão numa área mais reservada, o quarto de Clécio, cujo anfitrião convida Arlindo para dançar. *A noite do meu bem* então soa dentro das quatro paredes na clássica interpretação de Dolores Duran⁸⁹. Fininha ainda um tanto decoroso confessa, “eu nunca tinha dançado assim com um homem”. Ao que Clécio lhe devolve, “eu nunca tinha dançado assim com um soldado”. No verso “quero ternura de mãos se encontrando” Clécio segura suavemente a mão do garoto, e então dançam harmoniosamente.

3.1 A imagem movimentada pela câmera de Lacerda: o caminhar de suas personagens à revelação e ao êxtase

O objetivo dessa subseção é fazer uma reflexão sobre a autoria de Hilton Lacerda no *Tatuagem*, para assim poder compreender as leituras que ele vem fazendo de momentos específicos, da postura e do corpo, que determinam seu olhar e sua maneira de problematizar as coisas ao longo de sua carreira, realçadas com muito vigor desde as suas primeiras parcerias meritórias com Cláudio Assis.

Quando ele faz a tomada em que o primeiro rosto surge em *Tatuagem*, onde um soldado com aparência desolada e distante nos dissuade a pensar sobre o que de fato incomoda, a moldura ali escolhida pelo diretor é correspondente à primeira preocupação: angústia. A angústia de saber onde as questões contemporâneas e, talvez, as suas próprias ponderações acerca da resistência que surgiria a partir dali tivessem lugar nessa composição de memória, de espaço e de tempo, verdadeiramente. A escolha em usar um *Primeiro Plano*⁹⁰ para a cena nos faz acreditar que o triste rapaz sentado com as mãos no queixo e olhos longínquos

⁸⁸ A câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão, um pé, etc.). Também usado para objetos pequenos, como uma caneta sobre a mesa, um copo, uma caixa de fósforos, etc.

⁸⁹ Dolores Duran, nome artístico de Adiléia Silva da Rocha (1930 - 1959), foi uma cantora e compositora brasileira.

⁹⁰ Close-up: a Câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela). Cf. I. Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 27-28.

supostamente esteja preso, pois é isso que o detalhe contido no enquadramento nos permite imaginar. À proporção que o plano se abre, outros detalhes do ambiente são apresentados dentro de um campo maior de visão, e o que parecia ser grade de cadeia na verdade são os tubos de ferro dos beliches do alojamento militar o qual Fininha presta serviço.

Essa primeira alegoria nos possibilita identificar a quantidade de informações em uma única cena escrita por Lacerda, onde nesse caso o “estar atrás das grades” pode espontaneamente vir a significar sentir-se enclausurado dentro de si próprio e, à vista disso, o que lhe resta de fato é reagir com os desejos e aspirações que estavam ao redor. Apraz-me imaginá-lo com os seus estorvos cotidianos, igual a qualquer ser humano, e ter ao mesmo tempo o privilégio de uma nova descoberta, mesmo que momentânea, para assim poder vivenciar o outro lado das grades e muros do quartel, lugar esse onde a vida estava a pulsar.

Dessa forma, podemos dizer que a revelação surge quase que como uma resposta a um problema, é uma necessidade para esta personagem e aparece, muitas vezes, independentemente de sua vontade. Assim sendo, concordamos com o teólogo Paul Tillich que o processo de revelação é uma premência natural do homem, e que pode manifestar-se em diversas eventualidades.

Tradicionalmente se tem usado a palavra “revelação” (“remover o véu”) para designar a manifestação de algo oculto que não se pode ser alcançado pelas vias comuns de obtenção de conhecimento. Na linguagem cotidiana, emprega-se esta palavra em um sentido mais amplo, porém mais vago: alguém revela um pensamento oculto a um amigo, uma testemunha revela as circunstâncias de um crime, um cientista revela um novo método que testou por longo tempo, um *insight* vem a alguém “como uma revelação”. Em todos esses casos, contudo, a força das palavras “revelar” e “revelação” procede de seu sentido próprio e mais estrito. Uma revelação é uma manifestação especial e extraordinária que remove o véu de algo que está oculto de forma especial e extraordinária. (TILLICH, 2014, p.121).

Ainda em relação à questão da revelação, no que diz respeito ao debruçar sobre o denominado método fenomenológico, Paul Tillich foi um dos grandes entusiastas no assunto, através de seus estudos relacionados à chamada realidade da revelação. O objeto acerca de sua observação sobre tal método da fenomenologia diz que sua função “é descrever significados”, deixando de lado, por um determinado espaço de tempo, a questão da realidade à qual se referem.

Quando nos deparamos com essa descrição, entendemos que a legitimidade é algo supletivo ao sentido de uma noção fundamentalista, ou seja, quando o discernimento é efetivado em toda sua plenitude, a aprovação ou mesmo a reprovação sobre tal noção é verificada. Porém, o método fenomenológico não decifra uma questão que é determinante para sua valia.

Onde, e direcionado para quem, acontece a revelação de uma ideia, seja ela qual for? Para Tillich, embora a fenomenologia tenha funcionalidade no contexto das chamadas significações lógicas, cuja pesquisa original foi estabelecida pelo filósofo Edmund Husserl⁹¹, o processo fenomenológico é apenas qualificado, de maneira parcial, em ambientes espirituais, a exemplo da religião, que traz consigo aspectos de fé e devoção.

Por isso, o devir fenomenológico consegue criar corporificações ímpares sobre uma vida espiritualizada e disponível às revelações efetivas, considerando-a como final e crítica no que tange a outras revelações. E é aí que nos deparamos com a ideia da fenomenologia crítica, cujo método é mais apropriado “para fornecer uma descrição normativa dos significados espirituais” (Tillich, 2014). A palavra revelação é comumente usada para caracterizar a manifestação de algo oculto e misterioso, e que não pode ser conseguido pelas veredas naturais de aquisição de conhecimento.

Paul Tillich nos faz refletir sobre como esta palavra é cotidianamente usada pelas pessoas, mesmo contendo certa indefinição em seu significado. De alguém que se predispõe a revelar um pensamento oculto a um companheiro a lampejos que sobrevêm à mente de um professor em plena sala de aula, fora de seu plano, como uma revelação.

⁹¹ Filósofo alemão que estabeleceu a escola da fenomenologia, rompendo com a orientação positivista da ciência e da filosofia de sua época. Defendeu que a experiência é a fonte de todo o conhecimento, quando trabalhou em um método de redução fenomenológica pelo qual um assunto pode vir a conhecer diretamente uma essência.



Figura 7-Tatuagem – Fininha no batalhão. Streaming. Imovision, 2013

A fagulha primeira que despertara o soldado Araújo a uma experiência de revelação ter-ce-ia tornado tão forte, que logo após aquela viagem feita sob sua meditação, uma série de respostas viria a emergir das profundezas de seu espírito.

Seus pensamentos são logo interrompidos abruptamente pela revista matinal da tropa: “Pelotão Alvorada de pé!” Um bando de soldados descamisados e só de cuecas enfileiram-se eretos, fazendo um corredor humano diante do sargento da guarnição e, ao grito de ordem, saem para fora daquele ambiente cinza e inexpressivo, tal qual a face de Fininha.

Fazendo um paralelo com o trecho do poema de Arseni Tarkovski que servira de epígrafe para essa averiguação (disposta no segundo capítulo), sente-se em meio a uma leitura atenciosa das palavras do poeta russo a mesma angústia do jovem militar, em função de esse estar em lugar indesejado ou pouco *preenchedor* de suas insuficiências sentimentais. Os versos seguintes selecionados: “Só tem um par de olhos e de ouvidos”; “Outras escapatórias não tem”; “Através da grade da sua visão viva...”; “Sonho com uma alma metida noutras vestes” chegam a ser assustadores quando se conhece o enredo que conduz a vida do soldado Araújo na ficção, visto que muito se assemelham em suas angústias, ideias e direções para a revelação.

Ainda sobre os versos supramencionados, percebe-se o tamanho da solidão cuja personagem tinha de enfrentar em sua rotina de trabalho, quando só ela própria ouvia e enxergava o mal que lhe sucedia rotineiramente, sem nada de fato determinante poder fazer. Ou mesmo para onde escapar, como e com quem, se seus olhos estão cobertos de argueiros, de traves que dificultam seu espaço de visão, visão da alma. À vista disso, restara-lhe sonhar.

3.2 O êxtase em carne viva



Figura 8-Tatuagem – O show de Paulete. Streaming. Imovision, 2013

Peça inencontrável em qualquer grupo de teatro já visto no cinema brasileiro, ativo e de considerável destaque na trupe, Paulete Beirinha, jovem libertino também vindo de Olinda, é quem abre a próxima cena do filme com sua postura indefectivelmente marcante e divertida, presente ao longo de toda a trama. Aparentando ter um pouco mais de vinte anos de idade, ele inaugura sua atividade na obra em uma situação matinal pós-espetáculo, quando convida Clécio a passarem o dia juntos na praia, como mostra a minutagem abaixo:

[0h3m01s] Com fisionomia sonolenta e meio arrastada – e comendo uma banana – Paulete atravessa as cortinas de bijuterias coloridas até o cômodo mais amplo da casa, constituída de objetos que lembram facilmente um brechó, coisas o mais heteróclitas possível. Em um dos manequins expostos no apartamento está um de seus cordões-amuletos que, ao passar pela peça desnuda, toma-o para si e pendura-o em seu pescoço, como num ritual de começo de dia. Dirige-se então para a janela e, com a banana presa à sua boca, num gesto quase lascivo, abre as cortinas e deixa a luz entrar. A câmera de Lacerda se movimenta até o perfil esquerdo de Paulete e faz um movimento fundamental para a combinação do diálogo que virá em seguida: o chamado

campo/contra-campo⁹². O enquadramento agora revela alguém sob lençóis deitado na cama ao lado, que acorda incomodado com a claridade avassaladora em seu quarto. Trata-se de Clécio.

Quando Hilton Lacerda iniciou o trabalho de seleção para compor o núcleo de atores do filme, dispunha de pouco tempo para deixar o elenco bem entrosado e organizado, de maneira a aparentar que todos eles estavam juntos há bastante tempo, como acontece verdadeiramente em um grupo de teatro. Em entrevista a Alice Gouveia⁹³, Lacerda recorda de como escolheu conduzir a seleção de pessoas especiais para cada personagem.

As pessoas têm uma noção de que parece que aquele grupo de teatro existia e se reuniu para fazer. E isso não existe. Algumas delas se conheceram durante o filme, mas esse excesso de proximidade para o projeto *Tatuagem* era muito importante. Que eles criassem esse tipo de intimidade que estivesse aparente, sabe? Por exemplo, a representação do corpo e a liberdade que eles levam não podia ser uma coisa que, quando você vê na tela, pareça que é uma provocação ou é um dado. Não! Essa pessoa está pouco ligando. E tudo isso é parte de um processo elaborado junto com a arte. (GOUVEIA, 2014, p.15).

Dessa maneira, ele ressalta a epifânica e indubitável descoberta de Paulete.

Assim como Rodrigo García, por exemplo, que ele vai para o grupo, mas, desde que eu o vi pela primeira vez e perguntei quem era aquele menino, e ele me disse que havia chegado de Londres, foi quando eu falei: “cara, ele daria um Paulete incrível”. Ele tinha uma movimentação de corpo que me parecia interessante como ele participava. (GOUVEIA, 2014, p. 17).

⁹² Procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (daí a origem da denominação campo/contra-campo). Cf. I. Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 35.

⁹³ Pesquisadora, professora da UFPE e realizadora cinematográfica. Dentre os filmes que dirigiu está Nina, curta-metragem de ficção que participou da mostra competitiva do 10º Festival de Cinema de Triunfo, em 2017.

3.3 Os paralelos: equilíbrio íntimo ou o elo das sensações

Algumas poucas curiosidade e/ou semelhanças entre Fininha e Clécio – às vezes frugais, quase sempre surpreendedoras – já começam a se projetar dentro do enredo fílmico desde o início, e penso eu que de propósito: ambos os quartos são coletivos e dispõem de beliche. Se no quartel as camas são de ferro, idênticas às grades trancafiantes de uma cadeia fria, que dão uma atmosfera tensa e pesada ao mundo de um, o beliche rudimentar de madeira no apartamento colorido denota simplicidade e leveza ao ambiente do outro. Ali, o enfileirar de soldados representa a força opressora nacional. Aqui, um número pequeno de manequins, também dispostos lado a lado, completa a força e a presença da turma oprimida de artista que juntos acreditam em um futuro vitorioso. Mesmo em situações dicotômicas, porém equilibradas e ponderadas na distribuição das cenas que envolvem os protagonistas, parece inevitável não interligá-los através das situações particulares à vida de cada um.

“Hoje eu estou me sentindo assim, bem solar”, diz um animado Paulete afim de contagiar o amigo para então convencê-lo a sair com ele. Juntos à mesa, Clécio e Paulete discutem sobre questões do dia a dia. Lacerda optou aqui pelo Plano Médio⁹⁴, para assim valorizar os aspectos referenciais que constroem o ambiente dos artistas. As paredes da casa de Clécio são ricamente decoradas com quadros, recortes aglutinados de revistas das mais variadas figuras policromáticas e um modelo personalizado da bandeira brasileira, cujo círculo aparece na cor vermelha com o lema “o rei da vela⁹⁵”, mais uma importante anexação de referencial cultural escolhido a dedo por Hilton Lacerda. Sem dúvidas, a qualidade das opiniões manifestadas pelo diretor – seja nos diálogos das personagens, seja nos objetos que compõem os cenários, comunica ao público (mais atencioso, aliás) que assiste ao filme, sobre a grande relação que Lacerda tem com a arte através dos tempos, e suas determinadas

⁹⁴ Ou também conhecido como Plano de Conjunto, usado para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a Câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre plano de conjunto e plano geral é aqui evidentemente arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de visão. Cf. I. Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 27.

⁹⁵ *O Rei da Vela* tem, até os dias de hoje, força e importância que podem ser medidas pela dupla condição de marco cultural que a obra possui. Escrita em 1933, foi pioneira na aplicação ao teatro dos conceitos mais radicais do vanguardismo estético defendido por Oswald de Andrade e seus colegas desde a Semana de Arte Moderna de 1922. Encenada apenas em 1967 pelo grupo teatral *Oficina*, sob a direção de José Celso Martinez Correa, também causou uma verdadeira revolução na arte dramática brasileira.

fontes, fazendo “uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado” (Bernardet, 2013), mesmo que, no caso da trama de *Tatuagem*, esse “agora” seja em 1978.

Conjuntamente a esses elementos, nota-se também a presença de personalidades religiosas por toda a casa, a exemplo do oratório com imagens de São Sebastião ⁹⁶e de um quadro que satiriza a figura de um Cristo num cartaz escrito “procurado”, desses que em outros tempos foram muito usados para identificar bandidos.

A participação das famílias nordestinas no cotidiano, principalmente naquele período de perseguição militar, era toldada por princípios religiosos firmes. O tronco familiar conservador de Fininha, a título de exemplo, ainda demonstrava mais fervor religioso, podendo ser verificado por vários ícones de santos que abundam a decoração da casa – típicos nas regras do melodrama doméstico – estabelecendo inclusive a triangulação utópica lar-virgem-menino, visto que sua irmã, nesse contexto, é uma grávida solteira à espera de um menino. Até o próprio Clécio também carrega consigo um terço religioso feito de madeira envernizada, sempre preso em sua mão direita.

A cena da praia, por exemplo, nos revela um artista irreverente e sem pudores para o discurso, entretanto, sem perder o pragmatismo que o caracteriza, a mesma mão que “peca” segura firmemente um “santo” Rosário. Observemos a próxima minutagem.

[0h6m52s] Em primeiro plano está Clécio. Sentado na areia da praia ele segura um exemplar do texto *Gota D'água*,⁹⁷ peça teatral escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes. Falando com Paulete (que leva preso à orelha esquerda uma flor

⁹⁶ São Sebastião (França, 256 d.C. – 286 d.C.) originário de Narbonne e cidadão de Milão, foi um mártir e santo cristão, morto durante a perseguição levada a cabo pelo imperador romano Diocleciano. O seu nome deriva do grego *sebastós*, que significa *divino*, venerável (que seguia a beatitude da cidade suprema e da glória altíssima).

⁹⁷ Dividida em dois atos, *A Gota d'Água* espelha uma tragédia urbana, banal nos grandes centros, nas favelas do Rio de Janeiro, onde está ambientada; os sets retratam um botequim, local de encontro dos homens e, ao lado, o set das lavadeiras, onde as personagens femininas conversam. No set da oficina, está o velho Egeu, e onde passam alguns amigos. Retrata as dificuldades vividas por moradores de um conjunto habitacional, a Vila do Meio-Dia, que na verdade são o pano-de-fundo para o drama vivido por Joana e Jasão que, tal como na peça original, larga a mulher para casar-se com Alma, filha do rico Creonte. Sem suportar o abandono, e para vingar-se, Joana mata os dois filhos e suicida-se. Na cena final, os corpos são depositados aos pés de Jasão, durante a festa do seu casamento. No prefácio do livro os autores registram: “O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro. Esta é a segunda preocupação de *Gota d'Água*. Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira.” Mais uma afinidade peremptória incorporada ao *Chão de estrelas*.

amarela), mas olhando para o mar, ele declara: “eu não paro de pensar no próximo espetáculo, sabe? Indecência e luminosidade. Pecado! A práxis do improvável junto a epifania da desordem. Praxis: em vez de pensar, você praticar e epifania é você dar rumo à vida; dar corpo à alma”. A tomada termina com Paulete flertando com dois rapazes que jogam bola à beira da praia. O plano aberto nas costas dos artistas dá uma visão geral da paisagem litorânea, em cores de predominância amarelada graças ao sol. Paulete se levanta, abandona a epifania e parte para a práxis.



Figura 9-Tatuagem – O terço e a margarida. Streaming. Imovision, 2013

Em lugar de negação da carnalidade afirmativa aos homens, coloca-se a continuação do desejo erótico inerente aos dois quando ambos partem para ficar próximos aos outros dois jovens moços na água, descartando, assim, a possibilidade do sagrado por intermédio do uso frequente do terço. *Tatuagem* é um filme de olhares, e esta cena lembra outros momentos fortes do cinema brasileiro, relativos ao imaginário da religiosidade banalizada⁹⁸ ou até mesmo frustrada entre pessoas comuns, de orientação católica. Supõe-se que a população brasileira, em geral, sempre procurou apegar-se a algum tipo de força religiosa para enfrentar as adversidades do cotidiano, seja ela espiritual ou até mesmo material. E esses prováveis costumes, já enraizados na maneira de ser de cada cidadão – pois podem

⁹⁸ Filmes como *O padre e a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade, igualmente de olhares, rompe com as barreiras religiosas ao mostrar o extravasar de desejo do padre em relação à moça. “A pele nua da moça e a batina negra do padre. Êxtase e horror. Será Deus ou o diabo no corpo de Mariana?” Cf. A. Beatriz Lisbôa de Vasconcelos, in *100 melhores filmes brasileiros*, p. 156-157.

assumir um papel de características regionais fixas⁹⁹ – aparecem no filme como algo natural e/ou involuntário no perfil de cada personagem. Clécio, por exemplo, mesmo não declarando nada a respeito, tampouco recorrendo em súplicas a algum determinado santo, apresenta-se aclarado por uma certa inclinação mística, e isso está indubitavelmente claro pelos objetos que possui, não obstante a irreverência e o deboche erotizado estão plenamente predispostos em sua postura e verbalização artísticas, aspectos tais naturalmente percebidos no chamado cinema de retomada, que abarca a contemporânea produção cinematográfica de Pernambuco, muito bem observados pelo professor Romero Junior Venâncio Silva em crítica publicada sobre *o Tatuagem*:

Os filmes pernambucanos vão na mais absoluta contramão dessas histórias. Apresentam espaços libertários, numa certa naturalidade no uso de algumas drogas, sexo sem culpa ou compromisso eterno, sátira com instituições tidas como sagradas (família, exército, religião) e uma desconsideração com o Estado, onde tal desconsideração aparece como uma crítica radical à sua ausência-presença. (SILVA, 2014).

Com isso, toda e qualquer aura de sagrado que possa existir, especialmente nas personagens de Clécio e Fininha, são enevoados pelo tom libertário do filme, que manga¹⁰⁰ do moralismo impregnado no tecido social pela ditadura militar, refletido nos conflitos internos vivenciados pelos dois rapazes. Ainda sobre o cinema pernambucano, Silva (2014) reforça um “caráter de manifesto vanguardista” em imagem, cujos realizadores – e as tendências que deles emanam – apresentam suas mais audaciosas conciliações.

São de “vanguarda” porque apontam mais para um futuro (mesmo quando tratam de situar o filme num passado) e de forma bem irônica, taxativa, bombástica e debochada. Percebemos logo de início que são filmes diferenciados na atual conjuntura cinematográfica brasileira e, além do mais, polêmicos em quase tudo que mostram e defendem. Raro momento do cinema brasileiro, vivido só no período do Cinema Novo, talvez, e em outra chave de leitura. (SILVA, 2014).

⁹⁹ O povo nordestino é mui estereotipado pela postura fervorosa ante aos santos religiosos. O mais devotado é Cícero Romão Batista, o Padre Cícero.

¹⁰⁰ Vocabulo muito usado pelas pessoas do nordeste brasileiro. Sua forma no infinitivo (mangar) é sinônimo de zombar.

Ao contrário de todo esse ambiente praieiro e urbano que tem a cidade do Recife, temos agora a oportunidade de voltar ao cenário interiorano para perceber com mais detalhes sobre a rotina costumeira do lugar onde vive os parentes de Fininha. Terra de aspecto pacato e melancólico, seio das descontinuidades de sonhos, isento das oportunidades e euforia das metrópoles, sem dispor das grandes avenidas e arranha-céus, onde as pessoas conversam na calçada e vão à igreja costumeiramente. Esfera mais que ideal e situacional para que alguém saia à procura do êxtase. Paulete já havia saído; seu cunhado percebera também que precisava libertar-se dali. Essa conexão será denominada pelo pesquisador Pedro Peixoto Ferreira de *situação-limite*.

Aprender as técnicas do êxtase é aprender a controlar o perigoso processo de ruptura rumo à dimensão pré-individual da realidade, e esta dimensão é normalmente experimentada em situações-limite (nascimento, traumas, rupturas existenciais, experiências próximas da morte e a própria morte), mas também pode estar presente em qualquer outro momento da vida (sonho, devaneio, meditação, contemplação, dança, sexo) que represente a perícia do autoconhecimento. (FERREIRA, 2003, p. 54).

3.3.1 Outros paralelos

O engajamento que há nos filmes de Hilton Lacerda é como se fosse uma tentativa de conhecer as razões pelas quais as pessoas, sejam elas da cidade ou do campo, passam por tantos infortúnios em seu convívio social, no cotidiano. O núcleo da família de Fininha também experimenta, a essa altura do filme, um contexto de fortes deletérios. O neto de dona Albanita “nasceu sem cabeça”.

[1h5m0s] Dona Albanita conversa com seu filho Arlindo sobre as últimas vicissitudes pelas quais a família Araújo tem enfrentado. O bebê da irmã de Fininha nasceu com anencefalia, e todos estão pensativos sobre o porquê de tal desventura. Tia Zózima, que também está na sala, diz: “Eu nunca tinha visto uma criança nascer sem cabeça. Recado de Deus! As pessoas pensam que pecado não se paga. Se paga sim!”, dando ênfase ao seu conservadorismo. Fininha que estava pensativo, porém entendendo bem o que sua devotada tia lhes falava, rapidamente se revolta e logo rebate: “Não existe pecado não! Isso é invenção!”, procurando não aceitar justificativas pela fé religiosa. Zózima se

levanta da cadeira e antes de sair para o quarto vagarosamente, murmura dizendo “o pai era comunista e o filho é ateu. Vai ver que foi bom eu ter ficado cega para não ver essa safadeza toda. Deus me livre. ”

O comportamento de tia Zózima é bastante peculiar ao de velhas moças do interior, que cresceram num sistema religioso ferrenho, imanente à consciência individual de uma cultura peremptoriamente cultivada pela força apolínea, “quando a realidade faz parte de uma construção de pensamento enviesado pela clareza, o celibato, a solidez e racionalidade juntamente com o objetivo orientado para o progresso” (Paglia, 1990)¹⁰¹. Evidentemente, tal abordagem dicotômica serve para uma densa reflexão sobre a sociedade brasileira, que aparece como palco de descasos e injustiças que não encontram solução no interior esquecido, mas se perenizam no regime militar autoritário urbano. O mito inaugural é formulado em tom de reação (ou rebeldia) no próprio título do filme, referente ao desenho mal feito no peito de Fininha da primeira letra do nome de Clécio como prova de amor, apenas para ser negado pelo enredo: dos casais formados pelos personagens principais, só a relação de amizade poética entre Clécio e Deusa permanece.

Um recurso eficaz utilizado para dar verossimilhança à precariedade de comunicação do núcleo do interior foi envolvê-los em silêncio. A sequência realizada para o término do namoro de Fininha e Jandira exemplifica bem esse quadro, onde os dois estão sentados à beira de um riacho de água corrente e o único movimento do rapaz foi o de jogar pedras n’água. Sem nada a dizer, Jandira se levanta e vai embora, num clima tenso, triste e silencioso. Do outro lado, a loucura e o caos subjetivos visitados pelos deuses dionisíacos¹⁰² movimentam as ruas da cidade, na figura deformativa e horrenda do demônio que joga contra os padrões da sociedade.

[1h8m40s] O grupo *Chão de estrelas* surge pelas ruas da cidade, em uma passeata divertida e barulhenta. Todos estão devidamente fantasiados, tendo seu líder Clécio vestido com uma espécie de roupão vermelho brilhante, tal qual o quimono de uma gueixa, e seu rosto completamente coberto de maquiagem

¹⁰¹ Camille Paglia, em entrevista. [S.l.].

¹⁰² “O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações”. Cf. F. Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, p. 27.

branca, empalidecendo sua face, agora oriental. Paulete usa apenas uma sunga de tecido fino e seu corpo está todo sarapintado de vermelho. Os longos chifres em sua cabeça avisam que a ativação do caos vai acontecer. A trupe segue adiante, com apitos e matracas, em um clima alegre, como de um verdadeiro carnaval, e entre eles está o professor Joubert, registrando os detalhes da algazarra com sua câmera Super 8, com imagens cheias de movimentos livres e anárquicos da procissão.



Figura 10-Tatuagem. A turba. Streaming. Imovision, 2013

A imprensa local, controlada sob as rédeas do governo ditatorial, não reagiu nada condignamente à forma como os artistas se reuniram na rua – passando pelo Palácio da Justiça Federal, aliás – para convidar a população a conhecer o novo espetáculo do grupo. A nota que saiu no jornal foi lida por Clécio para os outros, e dizia “Mais uma vez, durante a estreia na nossa cidade, as pessoas que fazem parte do *Chão de estrelas* voltaram a expor o público de teatro promovendo os seus tão temidos *happenings*. Recorrendo a apelação da sexualidade provocaram algumas poucas risadas, mas o clima geral era de constrangimento. Sob a liderança do extravagante Clécio Wanderley, a turba pulou, achincalhou e se promoveu em cima de outros trabalhos.”

Ao findar a leitura, Clécio tenta extrair o lado bom da matéria e diz, satisfeito: “Propaganda negativa e de graça, ou seja, público garantido!” Ele beija o jornal.

3.4 A história dos instantes: uma estética realista

[0h11m40s] O plano geral que abre a cena do núcleo da família Araújo apresenta uma pequena cidade do interior, e consegue, com seu calculado enquadramento, nos dar um considerável volume de informações apenas mostrando o simples instante do caminhar de dois garotos debaixo de um sol escaldante sobre as ruas de paralelepípedo. Meninos esses, talvez, moradores da própria cidade, numa espécie de tomada documental sugerida pelo diretor. As casas são pequenas e coloridas, com sacolas plásticas nos basculantes e colunas feitas com grandes canos de PVC, e enquanto os andantes descem a rua em direção à câmera que está localizada ao pé da passagem, surge uma mulher pilotando uma pequena motocicleta vermelha, e que passa por eles. A cena ganha força quando, ao fundo, e em crescente volume, surge o tema da Ave Maria, de Schubert.¹⁰³ O plano é mantido até todos os transeuntes cruzarem a fronteira do quadro. Um belo quadro, aliás. Seria facilmente confundido com uma fotografia, não fosse o movimento das pessoas descendo a rua de pedra.

O modo mais operativo pelo qual o filme *Tatuagem* procura dar à ficção o estatuto de realidade é, evidentemente, o uso de locações reais.

Da primeira à última imagem insiste-se na caracterização do set como a cidade do Recife e grande Recife. São locais geograficamente coerentes, ligando as diversas partes da cidade e facilmente identificáveis para quem a conhece, ou críveis para o espectador não familiarizado, captando populares em suas atividades cotidianas, à porta de suas casas, lojas e bares. Esse recurso é muito utilizado em várias produções do cinema nacional, principalmente quando se trata de projetos de baixo orçamento e/ou o diretor da obra tenha uma certa postura realista, cuja capacidade da realidade filmada fora salvaguardada por André Bazin¹⁰⁴ com o intuito de elevar o nível da arte cinematográfica junto à população. O teólogo Joe Marçal G.

¹⁰³ Foi composta por Franz Schubert em 1825 como parte de seu Opus 52, um cenário de sete canções do popular poema épico de Walter Scott, *The Lady of the Lake*, traduzido vagamente para o alemão. Tornou-se uma das obras mais populares de Schubert, gravada por uma grande variedade e grande número de cantores, sob o título de “Ave Maria”, em arranjo com várias letras que geralmente diferem do contexto original do poema.

¹⁰⁴ Cf. Mário Alves Coutinho. *A invenção do realismo, ou Tudo que vive é sagrado*. In André Bazin, *O realismo impossível*, p. 18 e 19.

Santos (2017), em artigo sobre realismo e revelação no cinema, ressalta a grande importância do projeto pedagógico *baziniano* para a postura realista do cinema moderno:

Um novo cinema surge, para o teórico militante Bazin, com uma vocação profética para educar a percepção humana à complexidade do mundo. O princípio para isso é a realidade: o cinema a ser celebrado é aquele fiel à sua matéria-prima, a saber, o registro de eventos em sua duração, em sua riqueza de detalhes, em suas possibilidades de sentido. (SANTOS, 2017).

Em *Tatuagem*, os locais de gravação são estabelecimentos verdadeiros e identificáveis¹⁰⁵, nos quais a câmera, frequentemente em planos-sequência, penetra do exterior para explicitar a continuidade espacial. É isso que ocorre, por exemplo, na cena na casa da família de Fininha, em que a câmera, vinda da parte de cima da parede da casa, penetra todo o ambiente mostrando, primeiramente, o cenário típico de uma casa do interior nordestino, para em seguida apresentar seus respectivos moradores, um a um, num realismo primordial.



Figura 11-Tatuagem. A família de Arlindo. Streaming. Imovision, 2013

O plano-sequência e a chamada profundidade de campo, por respeitarem a continuidade de tempo e espaço reais, bem como a luz natural e a câmera na mão, ligados à espontaneidade da cobertura fílmica, são utilizados em vários momentos para amarrar elenco e locações, fazendo com que a ficção pareça brotar

¹⁰⁵ Quando digo que os lugares são “verdadeiros”, quero deixar evidente que não foram construídas cidades ou casas cenográficas. As edificações, de fato, estão lá.

espontaneamente de um contexto real. Um exemplo é o longo plano-sequência da cena da casa da mãe de Fininha.

[0h11m54s] O tema de Schubert que começara na tomada anterior, continua à casa de Fininha com o volume bem mais alto, dando a entender que é de lá que a canção está sendo irradiada. Com a câmera na mão, as imagens em plano-sequência passeiam pelas velhas e descascadas paredes daquele lar, mostrando os quadros antigos da família, com molduras ovais em madeira trabalhada. A câmera passa pelo rosto lânguido de uma velha senhora que está sentada ao lado de uma moça também inerte. Em seguida surge uma velha estante escura, dessas de canto de parede, com um rádio antigo em seu topo. É dele que provem a música. Na prateleira inferior, ainda da estante, pequenos objetos feitos de louça enfeitam a peça, como galinhas, cisnes, cachorros e crianças felizes. Ao passar pela porta central que dá para a cozinha, outra velha senhora surge no quadro, talvez cega por causa dos grandes óculos escuros que usa. É tia Zózima (Auriceia Fraga). Ela segura, fervorosamente, um terço em suas mãos enquanto se balança em sua cadeira. O próximo a ser enquadrado é Fininha que, com sua tez amarelada, impacientemente, movimenta a língua pela boca. Ao seu lado está sua mãe (Soia Lira), e todos estão extáticos, reverenciando a hora da Ave Maria. Quando a música sacra termina, Fininha imediatamente volta a comer o bolo que está no prato em suas mãos, e sua mãe como que saindo de um hiato existencial de pronto lhe indaga o porquê de tanta demora em voltar para casa. “O quartel tem muito serviço para fazer”, ele retruca. É como se a vida voltasse ao normal depois de todos reverenciarem, por alguns poucos minutos, a décima oitava hora¹⁰⁶ ordinariamente dedicada à Santa. “Mãe, vou sair para ver Jandira”, diz um apressado Fininha. Pede a benção para ela e sai, prometendo não custar muito a voltar.

O fragmento que vem depois é sumamente interessante e correlacionado com a tomada supracitada, mesmo, aqui, já fazendo parte do núcleo do *Chão de*

¹⁰⁶ Costume religioso popular que acredita que, diariamente, às 18:00h, deve-se reverenciar a passagem da tarde para a noite. Os fiéis creem ser esse o momento exato que a Ave Maria pode estar mais perto deles.

estrelas. Toda a ideia de civilização e teoria dos relacionamentos das personagens do filme são postas em prática de maneira rigorosa e honesta pelo diretor.

Enquanto o soldado caminha em direção à sua namorada, do outro lado da história Clécio aparece abrindo a cena sentado numa cadeira ao contrário se maquiando para o espetáculo de logo mais à noite. Em suas costas está Deusa, ex-mulher e mãe de Tuca, filho do artista. Ela o ajuda com o figurino enquanto conversam às vistas do adolescente, ao que Clécio deixa claro que aquele não é o ambiente “adequado” para o menino. Deusa diz em seguida que “não existe ambiente adequado, e sim educação adequada. A conversa termina com um beijo na boca entre os agora apenas amigos e Deusa vai embora.

Ainda em plena coadunação entre os núcleos, do outro lado e ainda longe do *Chão de estrelas* estão Fininha e Jandira, num clima deveras voluptuoso. “Amanhã a gente brinca mais”, diz a certa altura Jandira, se esquivando para assim se libertar das mãos atrevidas do soldado Arlindo. Até que ele encosta o corpo da moça bem junto ao seu membro rígido, num atrito namoradeiro e aquecido. “Sentiu”, questiona Fininha, ao que ela lhe responde em tom exclamativo: “Êta bicho tarado!” Jandira se afasta, liga a moto e vai embora. Note que a todo momento, o entrelaçar no enredo da obra nos aproxima das personagens pelas semelhanças espantosas que subsistem entre a realidade de cada um, e mais que isso, mesmo antes de os dois se conhecerem, o método de montagem conduzido por Lacerda nos avisa já de antemão que aquele personagem, bem mais discreto que Clécio, mas igualmente nuclear no filme, que é Fininha, o soldado, deixa transparecer em seu olhar distraído algo de premonitório de uma nova experiência social e fenomenal em sua vida.

Agora é o momento de os artistas do *Chão de estrelas* subirem ao palco para mais uma noite de performances e *happenings*. E é Clécio Wanderley, com sua inexorável presença de palco, quem acende o fogo. O público presente no bar está em polvorosa e é constituído de pessoas das mais variadas autarquias da sociedade recifense que, tal qual sedentos à espera de respostas, vibram com a entrada do líder da trupe.

[0h17m58s] “Todo presidente tem o dragão da independência que merece. Todo São Jorge tem um dragão de guerra que merece. E todo *Chão de estrelas* tem a *dragonessa* que merece. Boa noite! Hoje a nossa festa é em homenagem ao Brasil brasileiro!” Debaixo de gritos e aplausos Clécio saúda os clientes

daquela noite, prometendo muita diversão. O lugar é pequeno e colorido, com luzes baixas, ao estilo ambiente, acompanhadas de pisca-piscas natalinos. Clécio Wanderley pede ao público eufórico que economizem as mãozinhas e parte para entrevistar algumas pessoas. Primeiramente ele se dirige a um homem e pergunta: “qual seu nome?” O rapaz com voz grave replica: “Glauber”. Clécio comemora: “Glauber Rocha¹⁰⁷? Nãããooo! Estamos feitos, né? Juntou a anarquia licenciada e o Cinema Novo¹⁰⁸”. As menções referenciais da cultura brasileira avançam quando ele ainda continua a entrevistar o mesmo rapaz: “E essa ninfeta ao seu lado é a Sônia Braga?¹⁰⁹” Ao que o cara lhe responde: “Glauce”. E Clécio arremata: “Glauce Rocha?¹¹⁰” Mais um dado: nesses primeiros minutos de filme, quem atentamente o assistiu deve ter percebido como o diretor Hilton Lacerda procurou incluir no roteiro da obra nomes

¹⁰⁷ Um dos mais expressivos cineastas brasileiros, responsável direto pelo surgimento do Cinema Novo. No início de sua carreira, ele era bem mais conhecido como crítico de cinema do que como realizador, porém, “Glauber já adotando a posição de cineasta assumido filia-se no artigo a uma tradição da qual, além de Buñuel, fazem parte Jean Vigo e Rossellini e que, segundo ele, rompeu com a histeria artesanal dos filmes comerciais, se indispôs com a indústria, brigou com os produtores, com o público, com a censura e com a crítica interessada em servir o bom gosto, a moral, o respeito e a tradição. É a origem do cinema novo, [...] é a mise-en-scène que saiu do enquadramento, quebrou o ritmo gramatical, estrangulou a emoção, fugiu do espetáculo: o filme que deixou de ser a narrativa gráfica de dramas pueris e literários para atingir a poderosa expressão em mãos de homens livres dos esquemas industriais [...]” Cf. E. Scorel, *Adivinhadores de água*, p. 70-71.

¹⁰⁸ Foi um movimento cinematográfico brasileiro, influenciado pelo neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, com reputação internacional. Surge em circunstâncias idênticas ao do movimento homônimo português, também designado Novo Cinema. Tudo começa em 1952 com o primeiro Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o primeiro Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Por meio desses congressos, foram discutidas novas ideias para a produção de filmes nacionais. Uma nova temática de obras já começa a ser abordada e concluída mais adiante, por uma nova fase do cinema que se concretiza na década de 1950. Assim, cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia resolveram elaborar novos ideais ao cinema brasileiro. Tais ideais, agora, seriam totalmente contrários aos caríssimos filmes produzidos pela Vera Cruz e avessos às alienações culturais que as chanchadas refletiam. O que esses jovens queriam era a produção de um cinema barato, feito com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Os filmes seriam voltados à realidade brasileira e com uma linguagem adequada à situação social da época. Quem primeiro irá inaugurar o movimento – “numa espécie de proto-Cinema Novo – será Nelson Pereira dos Santos, em *Rio, 40 Graus* (1954) e *Rio, Zona Norte* (1957). Logo em seguida surge Roberto Santos em *O Grande Momento* (1958). Contudo, a ideia do cinema novo a partir de 1960 não era apenas romper com as amarras de uma indústria cultural cinematográfica, mas repensar os modos de se fazer o cinema, e para cineastas como Carlos Diegues, Glauber Rocha, Ruy Guerra Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, Arnaldo Jabor, David Neves e Leon Hirszman, valeu, a par da diferença de estilos, aquela incorporação da câmara na mão no cinema de ficção, traço técnico-estilístico fundamental para a constituição da dramaturgia do cinema moderno latino-americano, tal como o foi, em alguns casos, na Europa, especialmente no cinema de Godard e Pasolini” Cf. I. Xavier, *O cinema brasileiro moderno*, p. 16.

¹⁰⁹ Atriz brasileira que representou grandes papéis no cinema. Depois de muitos anos sem trabalhar em filmes nacionais, meses mais tarde à gravação do *Tatuagem* ela seria convidada pelo também cineasta pernambucano Kléber Mendonça Filho para viver a Sônia no filme *Aquarius*, considerado o melhor filme brasileiro de 2016 pela ABRACINE.

¹¹⁰ Foi uma atriz brasileira morta precocemente aos 40 anos de idade. Participou de grandes filmes do cinema nacional, entre eles *Os Cafajestes* (1961), de Ruy Guerra, *O Beijo* (1964), de Flávio Tambellini e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha.

importantes dos mais variados segmentos culturais como a música, o cinema e a literatura. Tudo, certamente, pensado sopesadamente, respeitando a época escolhida para a trama. Ainda na mesma cena, Clécio convida o professor Joubert Morritz para recitar um de seus poemas ao público. Joubert aceita o convite mas, educadamente, avisa ao mestre de cerimônias que prefere declamar a poesia de onde está. A culminância do espetáculo daquela noite deu-se com um concorrido show de *strip-tease* quando uma jovem dançarina surge com os seios à mostra, acompanhada de um homem que exhibe seu membro aos espectadores, enquanto Tuca está num lugar bem reservado segurando um copo de cerveja, fora do campo de visão de seu pai (e de muitos que viram ao filme). Lacerda entende que os linguajares e as coreografias que vinculam-se ao *Chão de estrelas* são projetados como pertencentes ao tempo impresso na imagem, transformando-os no processo artístico numa espécie de harmonização do ambiente, em que cada detalhe de fala e gesto participa do olhar que compreende o filme. Foram anos de repressão, contudo anos rebeldes.

No decorrer de todo o filme *Tatuagem*, Hilton Lacerda opta por fazer inserções de imagens captadas com uma câmera Bolex¹¹¹, para compor o conjunto de tomadas feitas pelo cineasta superoitista de dentro do filme, cujo personagem, que apareceria por várias vezes operando uma Super 8 era nada menos que o professor e poeta Joubert Morritz, figura essa que de acordo com declaração do próprio diretor fora inspirada no escritor e realizador Jomard Muniz de Britto¹¹². Com um giro de baixo para cima focado em uma estátua de aspecto feminino de braços estendidos e

¹¹¹ Câmera de corda com bitola de 16mm.

¹¹² Jomard é escritor, realizador de filmes em Super 8 e agitador cultural. Participou intensamente do movimento tropicalista no Nordeste nos anos 70 e manteve estreita ligação com o grupo *Vivencial diversiones*, grupo de teatro recifense que inspirou o ficcional *Chão de estrelas* (cuja importância para o *Tatuagem* foi discutida no quarto capítulo). No audiovisual, foi um dos fundadores do Grupo de Cinema de Super 8 em Recife, em 1977, que chegou a promover festivais de cinema de Super 8 em Pernambuco. Entre os filmes mais significativos dessa produção está o curta *O Palhaço degolado* (1977), dirigido pelo próprio Jomard. O filme é baseado em um poema de Wilson Araújo de Souza. Ele tece uma crítica bastante bem-humorada às ideias conservadoras do sociólogo Gilberto Freyre e do escritor Ariano Suassuna. A obra fora realizada na antiga Casa de Detenção, hoje Casa da Cultura. Lá, o palhaço, interpretado pelo próprio Jomard, chama repetidas vezes pelo “Mestre Gilberto Freyre”. Hilton chega inclusive a fazer uma referência expressa a esse filme de Jomard no *Tatuagem*, onde temos uma sequência em que o professor está proferindo um discurso bastante inflamado e temos um palhaço sem cabeça perambulando no palco enquanto o professor fala, e a sequência culmina com a quebra da cabeça do palhaço. C.f. M. Santos, *Tatuagem: de dentro para fora, um estudo do processo de criação a partir do roteiro do filme*, P. 50.

abertos, a *Super 8* de Joubert faz registros de paisagens urbanas, terminando a pequena tomada com uma panorâmica nervosa pelos prédios de Boa Viagem em pleno por-do-sol.

No *Tatuagem* a referência de ambiência era principalmente o *Lira do Delírio*¹¹³, *Sem essa Aranha*¹¹⁴ e um estudo bem profundo de *Super 8*. Vi mais de duzentos filmes para entender o pensamento do superoitista. Mas, isso, com uma leitura do cinema contemporâneo, alguns diretores que eu gosto bastante são orientais. Um filme que chama a atenção é *Portão Azul*, que me impressionou a forma como o cara dirigia. O Apichatpong¹¹⁵ me chama a atenção pelo uso da câmera e dos enquadramentos. (GOUVEIA, 2014, p. 23).

Em um manifesto publicado em 2007 na edição de primavera¹¹⁶ de *Point of View Magazine*¹¹⁷, o cineasta Peter Wintonick¹¹⁸ escreveu as seguintes reflexões: “Os cineastas devem criar seu manifesto pessoal: uma visão de mundo, um estilo de autor, um ponto de vista cinematográfico singular para suas narrativas”. Suas ponderações a respeito de fazer cinema cabem excelentemente à forma de arte de Hilton Lacerda, sobretudo em *Tatuagem*. Uma vez ele ouviu de Herzog:¹¹⁹ “O mundo não foi feito para se fazerem filmes. Toda vez que fizer um terá de se preparar para protegê-lo do diabo em pessoa. Mas vá em frente, droga! Acenda o fogo”.

Agora é a vez de Lacerda acender o fogo! Fininha e Clécio então se conheceram.

¹¹³ *A Lira do delírio* é um filme brasileiro de 1978, dirigido por Walter Lima Júnior, com músicas originais de Paulo Moura.

¹¹⁴ *Sem Essa, Aranha* é um filme brasileiro de 1970, dirigido por Rogério Sganzerla. É uma obra intelectualizada e faz parte do Cinema marginal brasileiro. Segundo o crítico de cinema Sérgio Alpendre, “*Sem essa, Aranha* não era um estrondo só na época. É, talvez ainda mais, hoje, um filme sem igual. [...] A maior obra-prima de Sganzerla nos ajuda a ver que hoje não existe nada realmente novo. Porque novo é isto, um filme feito em 1970, com longos planos-sequências filmados com a câmera na mão [...]” Cf. S. Alpendre, in *100 melhores filmes brasileiros*, p. 202.

¹¹⁵ Apichatpong Weerasethakul é um realizador do cinema independente tailandês. Seu filme de maior destaque se chama *O tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes, em 2010.

¹¹⁶ N. 65

¹¹⁷ Revista canadense que publica genuinamente artigos sobre cinema documentário independente.

¹¹⁸ Diretor de poucos e marcantes filmes, ensaísta e produtor, o canadense Peter Wintonick (1953-2013) foi também o grande embaixador do documentário na aurora da era digital, cruzando o planeta numa espécie de festival de cinema ininterrupto no qual atuava como curador, palestrante e mentor de toda uma geração de jovens cineastas.

¹¹⁹ Werner Herzog é considerada uma das maiores figuras do Novo Cinema Alemão. Os filmes de Herzog muitas vezes apresentam protagonistas ambiciosos com sonhos impossíveis, pessoas com talentos únicos em campos obscuros ou indivíduos que estão em conflito com a natureza. O cineasta francês François Truffaut já chamou Herzog “o diretor de cinema mais importante vivo”.

[0h24m30s] O movimento de gente chegando ao bar a essa altura do filme é, em verdade, intenso. Carros particulares, táxis deixando casais enamorados na porta, tudo indicava que uma noite memoriosa estava por vir. Uma mulher vestida de vermelho vendendo cigarros e balas a quem chegasse está no centro do plano quando no canto esquerdo da tela surge Fininha. A fachada do estabelecimento é rústica e suburbana, e os dois seguranças de rostos indigestos plantados à porta controlam a entrada e saída das pessoas que ali estão. A câmera na mão em um primoroso plano aberto, em *plongée*¹²⁰ – feito na célebre fachada do Dancing Teatro Bar – acompanha os passos de Fininha que caminha vagarosamente em direção a entrada da boate e cumprimenta os porteiros: “Boa noite! Queria falar com Paulinho; Paulo Batista é o nome dele. Trouxe uma encomenda da irmã dele. Ele me disse que eu poderia entrar para ver o show”. Os dois seguranças entreolham-se e entendem que se trata de Paulete. Fininha está dentro do *Chão de estrelas*. Logo em seguida, num corte rápido de edição para a cena seguinte, a câmera faz uma panorâmica do ambiente notívago até chegar à mesa onde os cunhados estão juntos. À medida que Paulete lia a carta enviada por sua irmã Jandira, o mancebo visitante, boquiaberto e com “cara abestalhada” deixava que a sua aparência denunciasse o quanto se impressionara com tudo que acontecia ao seu redor, bem como pela figura maquiada e travestida de Paulete. Ele diz não saber que o irmão de sua namorada fosse um cara assim, pensando que ele era “artista”. Paulete de pronto retruca: “oxente, está vendo outro artista por aqui? Eu sou artista, meu filho! Ator!” Seguidamente ele pede licença a Fininha que, antes que o cunhado saísse, lhe solicita uma cerveja. Agora mais confortável, o melancólico jovem soldado aos poucos ia se ambientando àquele local colorido, decorado com pisca-piscas natalinos baratos, repleto de desconhecidos à sua volta, e, mais uma vez, sua face de traços sintomáticos lhe entregava, indicando-nos de pronto que ele convenientemente se agrada do que vê. As luzes se apagam. Na escuridão do salão, animado unicamente pelo feixe de luz de um projetor que atinge a tela montada no palco, os assentos ocupados,

¹²⁰ Plongê (do francês *plongée*, “mergulhado”): a câmara está posicionada acima do seu objeto, que é visto, portanto, em ângulo superior. No exemplo mais simples, filma-se um personagem colocando-se a câmara acima do nível de seus olhos.

inicia-se a exibição de *Prosopopeia herética do santo morto*¹²¹, onde Marquinho Odara, um dos jovens atores do grupo, faz o papel de uma figura religiosa, uma espécie de bispo católico, e a voz que ecoa de seus lábios é a de Clécio Wanderley, que declama um texto de arquetipia profanadora. Ao final do curta-metragem, a autoridade religiosa vira-se de costas, revelando a nudez de suas nádegas para os espectadores que ali estavam, fazendo disso, acredito eu, a aposta de sua *mise-em-scène*.¹²² O texto escrito e dublado para o filme que é projetado no telão pelo próprio Clécio, sentado ao lado esquerdo do enquadramento da câmera, em contraluz, começa com as seguintes palavras: “Sou quem dá pele ao arrepio. Arrasto do profano o sagrado, e tiro de letra a letra do passado. Sou quem dá som aos instrumentos e mesmo antes, e mesmo antes do lamento das coisas cortadas de letras empossadas. Sou eu que corto o morto e a salada das noites vadias, da província vazia e das mariposas aladas. Trago frio ao tempo e arranco o vago, a onda do cinema que nunca, que nunca vai ser inventado. Dou despudor ao corpo e copo aos bem-amados. Estômago ao vômito, atropelo ao pedestre, cansaço ao vulto na cama, conteúdo ao oco calado”. Um dedilhado de cordas irrompe em meio as palmas da plateia enquanto os créditos do filme aparecem na tela iluminada. Clécio se levanta da cadeira onde estava, caminha a passos lentos até o palco, põe-se bem-posto e altivo para fazer seu número musical. O canhão de luz está sobre seu rosto, e logo atrás na penumbra um violonista com máscara de cavalo dá o tom da canção. Clécio canta *Esse cara*, de Caetano Veloso, em completa epifania e encarnação feminina. A magia da projeção-identificação entre ele e Fininha está, de fato, prestes a se revelar. O soldado quase não acredita no que vê, mas o artista no palco se apresenta de maneira especial, com seus olhos voltados exclusivamente para ele, um cidadão comum desarmado. Em um breve segundo, um segundo fulgurante que o cinema nacional jamais irá esquecer: sobre o rosto extático de Fininha passa a vontade de arrebatamento, aquela mesma de se deixar, de se abandonar. O que Hilton Lacerda faz é

¹²¹ O metacinema (um filme dentro do filme) é utilizado para inserções de efeito realista. Cf. L. Nagib, *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, p. 135.

¹²² O termo ficou conhecido por ser empregado nos primeiros “filmes de autor” no começo do século XX. Cada “diretor-autor” tinha o seu modo particular de construir uma cena, ficando conhecido por seu *mise en scène* (modo de posicionar a cena, ou seja, os efeitos de luz, enquadramento da câmera, entonação de voz, gestos e movimentos no cenário, etc).

transformar tal catarse, cujas consequências permanecem indefinidas ao final do filme, em um rito de passagem efetivo que será confirmado quando o rapaz adentra ao *Chão de estrelas* e tem o denominado contato inaugural com as palavras do líder do grupo que caçoa do pobre-diabo da sociedade; concomitantemente, a mente de Fininha encontra-se desembrulhada para a realidade dos eventos-sinais em que o mistério do ser se manifesta. No último verso da música a câmera trabalha em campo/contra-campo¹²³, fazendo com que um pedaço das costas de Fininha apareça desfocado no quadro deixando o rosto de Clécio bem focado em destaque, como se estivesse dando o recado que a letra traz diretamente para o moço sentado na mesa à frente. “Ele é um homem e eu sou apenas uma mulher”, é entoado com olhar fixo para Fininha, que abaixa as vistas e logo depois volta a mirar o artista.

O garoto, àquela altura, já se sentia arrebatado por tudo que os seus olhos puderam contemplar naquele recinto. E é de fato a onipotência imaginária do olho – órgão erótico por excelência – que, pela via da atenção, promove a magia entre as duas figuras, fazendo-os embevecer um pelo outro numa condição de total abandono e isolamento de outros objetos e estímulos adjacentes. O crítico de arte Jonathan Crary formulou esse tipo de estágio de maneira sucinta: “Assim, um observador atento parece estático, em um estado de imobilidade congelada, mas, por dentro traz uma efervescência de ocorrências psicológicas das quais dependem aquele “êxtase” relativo”¹²⁴. Nesse sentido, a atenção inabalável desenvolvida no jovem soldado, nos faz acreditar que ele parece estar imóvel. Entretanto, sua alma estava em termodinâmica, e o objeto de percepção se tornou, de repente, todo o Ser.

Existe um aclaramento bastante inspirador e representativo sobre a função dos olhos coordenados de atenção nos escritos do professor e crítico de arte moderna Jonathan Crary, em seu livro *Suspensões da percepção*. Mas não uma atenção qualquer: nesse caso, trata-se de um grau de atenção como processo de seleção necessariamente significativa que consegue excluir elementos de um campo de perspectiva, induzido pela abstração de toda a sobra, de toda infinidade de coisas que

¹²³ Este sistema nos fornece um exemplo flagrante do papel da trilha sonora na obtenção dos efeitos realistas e na mobilização emocional do espectador. De certo modo, a sua consolidação e o seu refinamento devem-se à sincronização do som com a imagem. Cf. I. Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p. 35.

¹²⁴ Cf. J. Crary, *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, p. 72.

transitam em sua mente, de seus interesses alheios e mesmo de sua própria identidade.

John Dewey oferece uma explicação exemplar, usando metáforas ópticas, em seu manual de 1886: “Na atenção focalizamos a mente, assim como a lente capta toda a luz que vai em sua direção e, em vez de permitir que ela se distribua de maneira uniforme, concentra-a num ponto de maior luminosidade e calor. Assim, a mente, em vez de distribuir a consciência sobre todos os elementos apresentados a ela, reúne-se toda para repousar em algum ponto selecionado que se destaca com brilho e distinção inusuais”. (CRARY, 2013, p. 48).

Sem querer repisar esse ponto ou insistir em uma teoria precisa sobre a percepção como um desaguadouro aos sintomas do êxtase, é de mister importância salientar que, no caso de *Tatuagem*, a atenção acionada pelos olhos das personagens é claramente a condição essencial para o desenvolvimento das manifestações extáticas nesse primeiro contato, devagar, como se pinga limão no chá escuro e o chá escuro vai se clareando todo. Clécio e Fininha, enquanto personagens absorvidas em seu objeto, são ao mesmo tempo oníricos e extáticos. E o talento para as artes que o entusiasta Clécio trazia consigo, muito contribuiu para a fixação e submissão do outro.

O líder do *Chão de estrelas* desenhava bastante bem, pintava – parece que ainda melhor –, e claro que se intrometia diretamente na criação do roteiro de suas peças, e muitas vezes era o autor da cenografia, ou, ao menos, do desenho da cenografia. Clécio Wanderley era o que em outra época teria sido chamado de um homem do Renascimento: fazia praticamente de tudo. A provocação ou o caráter provocativo de muitas de suas posições – neste momento estou arriscando – colaborou para a fomentação da manifestação extática que avassalou aqueles dois. Os olhos de Fininha viram os de Clécio, e esse descomplicado e genuíno fenômeno engendrou em ambos a projeção-identificação suprema.

É quase impossível não tocar na maneira como essa cena tão importante e decisiva para o *Tatuagem* foi meticulosamente pensada e construída, quase como que o “abre-te Sésamo” do período. O tratamento de montagem do material filmado, o copião, em especial das tomadas dessa cena anteriormente reportada, deve ter sido bastante complexo, e mesmo assim não se tratava de formalismo ou capricho, como alguns realizadores pensam e trabalham em seus filmes. Não. A interpretação de Irandhir Santos, que cantou de verdade e ao vivo, e de tudo que havia sido feito dava a clara sensação de vida autêntica, e não “cinematizada”. Aqui, a entrega suprema à

interpretação é também uma maneira eficaz de dar a essa obra de ficção, repito, o estatuto de filme realista.

A gente sabia que ia dar trabalho na pós-produção, mas fazia parte da história. Quando ele canta *Esse cara*, do Caetano Veloso, por exemplo, ele é todo ao vivo, a única coisa que tem de pós é porque eu fazia, olha, na hora do eixo do olhar de Clécio encontrar o de Fininha, eu queria que entrasse um violino melodramático. Então, você vai perceber que ele está lá, mas também foi só isso que foi colocado, o resto tudo é interpretado ao vivo. Porque fazia parte dessa ideia. Deu trabalho, mas a gente quis. (GOUVEIA, 2014, p. 20).

3.4.1 As suspensões de Fininha

Passados os últimos acontecimentos que mexeram com boa parte do grupo, chega, portanto, o dia do mutirão para a tão esperada mudança. O professor Joubert está com sua câmera devidamente ligada registrando todo o saracotear da turma que, como habitualmente nos eventos, está bem frenética. Paulete surge ainda mais agitado com sua verve satírica, convidando a turba para a “hora do digestivo”. E eles correm escadaria acima atrás de um trago no baseado, numa algazarra incontrolável. A câmera passeia numa espécie de salão oval do velho casarão de grandes portas e janelas e, girando em plano-sequência enquanto a balbúrdia cresce, produz um efeito de proporções abrasadoras. Um êxtase feérico, e dessa vez induzido por drogas e álcool. Então, enlevado por uma nova suspensão de discernimento extático, Fininha beija outro cara.

[0h49m20s] “É muito descaramento, em Fininha? Né não? Papel de besta da porra”, esbraveja um Clécio contrariado com o que Fininha fez durante a “festinha de Paulete”. Serenamente o rapaz lhe fala: “tu mesmo diz que a gente não tem contrato com nada, que a gente não pertence a ninguém”. E Clécio o rebate com o tom choroso de quem foi traído: “mas logo com Ériko?” A discussão daqueles dois toma corpo, e eles se empurram, se pegam, se beijam e no quarto se trancam.

A cena seguinte representa um pouco da rotina militar do quartel onde Fininha presta seu serviço obrigatório. Os soldados correm em duas fileiras, e respondem em alto e bom som, quase gritando, os lemas e motes militares de cunho machista declamados pelo sargento, algo bem presente em épocas de repressão:

“Alguém aqui ama a mãe?” E os soldados em uníssono: “Respeitamos nossa mãe, mas amamos nossa pátria, senhor!” O sargento ainda indaga: “A quem vocês devem obediência e respeito? E todos respondem: “À pátria e só à pátria, senhor!”



Figura 12 - Hilton Lacerda dirigindo cena em set de *Tatuagem*

O diretor Hilton Lacerda não deixa passar batido um fato comum em meio aos soldados das forças armadas: mesmo respeitando com disciplina aos seus superiores, eles sentem fortemente suas angústias e desejos, a exemplo de Fininha que, com o seu vago olhar, corroborando com a tese de Willian James sobre como esse tipo de inibição pode ser voluntária¹²⁵, parece que gasta seu tempo com o foco no vazio, e o soldado Gusmão, garoto birrento e encenqueiro que se ocupa em mexer com Fininha, e consegue o encurrular no muro da base para assediá-lo com violência, quando segura forte na mão do colega levando-a sobre o seu órgão, dizendo “eu sei que você gosta”, para finalmente, entre tapas, puxões de camisa e empurrões, os dois se tocarem.

[0h54m35s] A casa de Clécio, como de praxe, está bem movimentada. O plano se inicia com um cartaz bem ao centro do enquadramento, na parede do casarão, do conjunto Ave Sangria.¹²⁶ Deusa participa a Clécio sobre o *bullying* que Tuca vem sofrendo, e a possibilidade de quererem expulsá-lo da escola. A

¹²⁵ Conforme abordamos em um comentário no segundo capítulo sobre a teoria de Willian James: Cf. J. Crary, *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, p. 123.

¹²⁶ Ave Sangria foi um conjunto musical brasileiro de Rock Psicodélico, um dos principais expoentes da cena musical psicodélica pernambucana dos anos 1970. Inicialmente chamado de Tamarineira Village, o conjunto mudou de nome por sugestão de uma cigana que os integrantes conheceram no interior da Paraíba. Seu trabalho mais conhecido é o álbum *Ave Sangria*, de 1974. O grupo foi alvo da censura do governo militar, principalmente pela ilustração da capa do primeiro e único disco da banda que sofreu modificações, sendo definida pelos integrantes como um “papagaio *drag queen*”.

mãe dele conta a Clécio que a confusão começou porque Tuca não acredita em Deus e sim em deuses; ademais, o fato de ele ser *filho de mãe solteira e pai veado*, gerou um desconforto na comunidade escolar que ele frequentava, visto que, segundo os outros garotos, “Deus inventou o homem para a mulher”.

O clima pesado nas instalações do *Chão de estrelas* não se limitou, apenas, aos problemas familiares de Clécio. Seu parceiro de trabalho, Paulete, estava desmedidamente enfezado com o que viu e ouviu a respeito de algumas atitudes tomadas por *Clecinho*, como ele afetuosamente o chamava. Os dois tentam acertar os ponteiros na próxima sequência. Eles estão no quarto, ao pé da cama de Clécio que, após um longo silêncio, começa: “Paulete, vamos fazer um trato? A gente é gema de um mesmo ovo, sabe? E de repente aconteceu de tu correr para um lado e eu para outro. Tá na hora de acertar o relógio, sabe? Tô achando tu muito desatencioso. A Deusa diz que era ciúme de Fininha”, desabafa Clécio. Paulete surpreso com tudo que ouviu lhe responde: “Como é? Oxe! Era só o que faltava! O menino namora com minha irmã, deixa ela e nem avisa, se acoita dentro de teu quarto e eu tenho ciúmes? Pelo amor de Deus, né Clécio? Jandira ligando e eu nem posso falar nada para não ser a bicha escrota...” Clécio tentando amenizar a situação pede calma a Paulete, e lhe diz que o que aconteceu, aconteceu; que Fininha por ser muito novo, terminou por confundir tudo. Para mudar de assunto e tentar fugir da pauta sobre Fininha, mesmo porque nesse momento é sabedor da falta de consideração com que se portou diante de uma questão familiar referente ao meio de Paulete, o líder do grupo reclama a ele sobre a falta de responsabilidade para com os compromissos, bem como os espetáculos, visto que Paulete dormira em pleno palco durante a última apresentação. Para arrematar a palestra, Clécio segura-o pelos braços e logo lhe diz, “para de dizer que eu tô roubando você, viu? Paulete se soltando de Clécio contesta: “Olha aí! Tá vendo? Eu não disse que você tá roubando. Eu disse, e digo! É que a gente não vê o dinheiro aqui, sabe? O negócio cresce e o dinheiro diminui. A gente se lasca todinho aqui e não vê dinheiro”. Clécio a ponto de explodir, porém, tentando manter a calma diz: “Se você tomasse menos bolinha e viesse nas reuniões ia saber que eu não estou enfiando dinheiro em local desconhecido, viu? Todo mundo sabe onde está a zorra do dinheiro, menos Paulete!

Os dois ficam em silêncio e param de se olhar. Clécio desaba a chorar, e o seu choro vem absolutamente transbordado em êxtase. A cena não nega isso.

É válido salientar que a proposta do *Chão de estrelas* era chocar, debochar com suas performances da carece de uma sociedade impregnada de pudores religiosos daquela época, onde tudo era proibido e motivo para condenar alguém ao castigo eterno com o diabo. Performances essas capazes de levar pessoas comuns a engendrar reinvenções de si, escapando das ideias dominantes, dos preconceitos, da opressão religiosa, das frases feitas, das perseguições e punições de um ódio tão amplamente disseminado no período ditatorial. A resultância do trabalho do *Chão de estrelas* pode ser equivalente a um ritual de cura, um xamã.¹²⁷ Todavia, ficou bastante explícito na sequência anterior que, mesmo com as características de um excêntrico desajuizado e doido varrido que Paulete traz em seu estereótipo, nada disso tem funcionalidade quando se trata de honestidade com as finanças e fidelidade entre casais. Mesmo a vítima da situação sendo a própria irmã, seu discurso é revoltado pela também sensação de estar sendo passado para trás por Clécio, já que ele diz não ver “a cor do dinheiro”. O principal agravante da sua meia falta de razão é o constante uso de drogas, ao qual Clécio se referira para se defender das acusações. Em relação ao cunhado, arriscar-me-ia dizer que Paulete poderia estar certo.

Ainda diante dessa atarantada e labiríntica situação – e para completar, na verdade – Deusa revela a Clécio que vira Fininha fardado juntamente com os soldados em uma grande confusão na cidade. Com o rosto circunspecto ela diz ao ex-companheiro que não aceita que Tuca ande com repressores.

[1h0m10s] Clécio conversa com Fininha sobre a ação do exército. Com a face aparentemente despreocupada e as mãos ocupadas engraxando os sapatos, Fininha logo lhe diz, “estou cumprindo ordens!” Clécio não satisfeito com o formato em que o relacionamento alcançou, confessa ao garoto que já sabe do relacionamento que ele tem ou teve com o sargento. Fininha olha para ele, nada diz e volta aos sapatos. A sequência seguinte foi feita, me parece, para mostrar o quanto Clécio se decepcionara não só com Fininha, mas também com todos os outros eventos com os quais tem protagonizado a sua vida. Ele está solitário em uma das mesas da boate, onde no palco está Dolores Del

¹²⁷ A performance xamanística se refere a posturas, comportamento ou encenação que envolvam certo ritual de cura, ou superação, ou enfrentamento, de algum problema. Naturalmente, não se pretende aqui estabelecer uma relação de continuidade histórica com o fenômeno mítico-religioso do xamanismo, mas como uma metáfora para distinguir uma atuação performática que se reporta a outra dimensão da existência. Cf. C. Bezerra. *Um documentarista à procura de personagens*, in Eduardo Coutinho / Milton Ohata (org.), p. 410.

Samba dublando um bolero intitulado “Álcool”, e melancolicamente entoia os seguintes versos: “No carnaval só restará o álcool, para apagar tal pensamento mórbido”. Ao final do plano, a imagem escurece em *fade out*.

3.5 A tatuagem: o êxtase perpetuado

[1h16m0s] Em um lugar pequeno e embiocado, a câmera passeia nervosamente em *quick motion*¹²⁸ captando um clima de tensão e alvoroço sobre Fininha. Está escuro, e a iluminação precária é feita por uma pequena lanterna. A expressão no rosto do rapaz é de muita dor, mas ele resiste e aceita a fricção da agulha em seu peito. Os riscos parecem intermináveis, enquanto a pequena quantidade de sangue que emana é sorvida por um pano branco. A luz trêmula da lanterna do soldado vista de frente dá a passagem direta para outra cena dentro do filme. Agora a lanterna que surge é a que está presa sobre a cabeça de Clécio, numa espécie de capacete luminoso durante mais uma apresentação extasiada do *Chão de estrelas*. As cenas intercalam-se em cortes de continuidade.

Agora é a vez de Fininha dar as últimas explicações a Clécio, e rapidamente lhe diz que conversou com Jandira, contando “tudo para ela”. Clécio está indiferente, e apenas mexe em seu colar enquanto o outro discursa, até o momento em que Fininha pergunta: “Quer ver uma coisa?” Ele se levanta, põe-se de costas e desabotoa a camisa para tirá-la. Ao voltar-se para Clécio lhe diz onomatopeicamente: “Tcharam!” Os lábios de Clécio, imediatamente começam a ficar trêmulos, e ao levar suas mãos à boca irrompe em lágrimas. A câmera está nas costas de Fininha focada na expressão emocionada de Clécio, que o abraça forte. A sequência termina com os dois abraçados sobre a cama de colcha púrpura, em um *plongée* absoluto¹²⁹.

A censura estava de olho no trabalho desenvolvido por Clécio e sua turma fazia tempo, e mesmo mantendo um ritmo de trabalho intenso com investimentos para

¹²⁸ Câmera rápida. Movimento acelerado.

¹²⁹ Também denominada de zenital é quando a câmera é colocada no alto do cenário, apontando diretamente para baixo. Seu nome provém da palavra zênite, que é o ponto central do céu quando olhamos diretamente para ele.

a montagem de novos espetáculos ele bem sabia que a qualquer hora as coisas poderiam ficar tensas. O que se fazia era um show de variedades, que na maioria das vezes contava com a apresentação de travestis, situação altamente perigosa em um Brasil comandado por militares. Até que proibiram o espetáculo. “A ordem veio de cima! Não há mais sob hipótese alguma esse espetáculo no *Chão de estrelas*”, verbalizou o censor a Clécio e alguns companheiros que o acompanhavam. A justificativa dada aos questionamentos do líder da trupe foi taxativa: “Flagrante atentado contra os valores da pátria, da família, do pudor”. Eles vão embora, entretanto, mesmo sob as ameaças, o espetáculo do grupo manteve-se de pé.

[1h34m20s] É noite de mais um show da trupe de Clécio, e o próprio já começa com seus questionamentos provocativos: “Mas afinal o que diabos é a liberdade? Será que é aquilo que eu sempre faço quando sempre quero? Ou é aquilo que quero, e aí eu faço na hora que querem? O espetáculo está terminando, a lua anunciando o fim e eu lhe pergunto: e democracia? Que é democracia? Democracia é liberdade? Democracia tem símbolo? A liberdade tem símbolo?”. Mais uma vez entram todos os atores completamente desnudados, e se posicionam de costas para a plateia. E um detalhe: Fininha, o soldado, desta feita está no elenco. Do lado de fora, os milicos se dirigem até a boate. Alguém denunciou o *Chão de estrelas*. A emoção acabou. Ou seja: a loucura e a paranoia persecutória, ingredientes típicos do regime ditatorial, são aqui reciclados através da invasão ao bar, que não é mostrada no filme, apenas sugerida pelos personagens e subentendida por nós.

3.6 Cada coisa em seu lugar

Fininha deixa o exército, ou é expulso por se envolver com a trupe de artistas. Ele parte para São Paulo, como costumeiramente muitos nordestinos o fizeram e o fazem, em busca de melhores oportunidades de trabalho. Em carta enviada à sua mãe, ele diz que está atrás de emprego. Isso em fevereiro de 1979. Quanto a Clécio, o que restou foi continuar sua rotina de trabalho, agora com mais cautela e vigilância, e permanecer próximo aos seus, e isso inclui Deusa, sobretudo o garoto Tuca, filho do casal.



Figura 13-Tatuagem. Família de Clécio. Streaming. Imovision, 2013

[1h40m50s] Clécio dirige seu carro, com olhar taciturno e pensativo. A iluminação quente e a imagem em 16 milímetros da câmera¹³⁰ dão um reforço em seu absoluto isolamento na urbe, ambientado pela música *Valete*, de Lirinha¹³¹. Ele está a caminho da casa onde moram Deusa e Tuca para irem juntos ao evento de lançamento do filme *Ficção e Filosofia*, de Joubert Mouritz. Deusa elogia Clécio ao entrar no veículo, ao que Clécio devolve o elogio, sereno. Tuca diz ao pai que recebera um cartão postal de São Paulo, mandado por Fininha. Ele escreveu para Tuca que vai trabalhar de vigia, e que por causa da tatuagem não conseguiu emprego fácil. Clécio nada diz.

O local escolhido para a *première* do filme está bastante movimentado, e uma repórter entrevista o professor Joubert na entrada da sala. Clécio é apresentado a Jandira, que diz a ele: “Eu já ouvi falar muito de você”. Com bom-humor e a simpatia de sempre, Clécio segura a sua mão e diz: “Eu também! Já ouvi falar muito de mim. Eles riem e entram para a sala de exibição. O filme começa.

[1h43m0s] *Corpos nus* servem de apresentação para os créditos iniciais do filme, em mais uma forma de celebração ao corpo humano sempre presente na verve daqueles artistas. Os textos são: *Filme dos Clérigos Apresenta... Ficção e Filosofia. Criação do dionisíaco Chão de estrelas e do apolíneo Joubert. O*

¹³⁰ O *Tatuagem* foi todo rodado com uma câmera modelo Aaton, e as cenas que representam as filmadas pelo professor Joubert foram, como já dito, captadas por uma câmera Bolex. Essa câmera, tal qual a usada para fazer as demais cenas do filme, também filma em 16mm.

¹³¹ José Paes de Lira Filho, mais conhecido como Lirinha, é um compositor, poeta e escritor brasileiro.

curta-metragem do professor dura, aproximadamente 1 minuto e 45 segundos, e seu desfecho acontece entremontes ao do filme de Hilton Lacerda. A música *Bandeira Branca*, interpretada por Dalva de Oliveira¹³², acompanha os créditos finais.

¹³² Vicentina de Paula Oliveira, conhecida como Dalva de Oliveira, (1917 – 1972) foi uma cantora popular brasileira, que teve seu apogeu artístico nos anos 30, 40 e 50.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia principal para a realização desta pesquisa teve como ponto de partida uma indagação bastante simples: como o êxtase se manifesta nas personagens criadas por Hilton Lacerda como elemento fundamental na narrativa e de que maneira ele efetiva tal enlevação, fazendo com que cada uma delas alcançasse uma experiência extasiada de estranhamento e distanciamento de si mesmo? Como ocorre esse caminho ao êxtase?

A princípio, havia algumas outras pressuposições para o desenvolvimento deste trabalho, das quais a presença do êxtase se daria na personagem cinematográfica como possível pleno encorajador para as ações mais específicas de uma obra fílmica, vinculando o autoconhecimento nas personagens roteirizadas por Hilton Lacerda. Em função disso, tais reflexões eram embasadas por filósofos da religião como Mircea Eliade e William James e teóricos do cinema como Alain Badiou e Ismail Xavier para, a partir daí, construir um espaço em que a filosofia e cinema conciliam-se na intenção de analisar sua configuração particular ao autoconhecimento das personagens. Entretanto, a última indagação “como ocorre esse caminho ao êxtase?” conduziu a nossa pesquisa aos teóricos que estudam a subjetividade e o duplo, como Edgar Morin (2014), o realismo na obra cinematográfica, a exemplo de André Bazin (2018), a estética realista do cinema brasileiro mui bem argumentada por Glauber Rocha (2004) e o êxtase e revelação à luz de Paul Tillich (2014), pretendendo realizar uma análise inducional acerca de uma definição teórico-metodológica das noções de personagem, êxtase e da representação e subjetividade no realismo estético, fundamentos estes que nos fizeram melhor desenvolver esta investigação a fim de compreendermos o que levou o diretor a construir o filme da maneira que ele foi realizado.

Nessa perspectiva, tivemos a plena noção de como a narrativa imbuída de êxtase poderia ser um elemento fundamental para a construção das principais personagens do filme *Tatuagem* (2013), e o diretor Hilton Lacerda soube conduzir muito bem esse processo. A obra que utilizamos de Paul Tillich (2014) acabou nos dando um suporte inicial à nossa investigação, por sua consistente metodologia analítica sobre as manifestações extáticas, num caminho em que o discernimento de encontro com a realidade como revelação pudesse permitir um conhecimento afetivo, além de criativo, intenso e profundo. Porém, ao longo de nossa averiguação literária,

outras lacunas metodológicas nos levaram até os escritos de André Bazin (2018), na qual as noções de realismo na obra cinematográfica nos deram um melhor arcabouço para a compreensão de uma estética realista nas personagens. Outrossim, o contato com as teorias dos duplos e da subjetividade de Edgar Morin (2014) estimularam favoravelmente a nossa fundamentação teórica, permitindo-nos mergulhar de maneira mais intensa no quesito realidade objetiva do mundo que é o cinema, em que o estado subjetivo e a coisa mágica são alguns dos momentos da projeção-identificação.

Os conhecimentos angariados com as análises dessas obras foram de fundamental importância não só por complementar a teoria de Paul Tillich (2014) sobre o êxtase e revelação, mas por fornecer uma nova perspectiva acerca do processo de estar fora de si mesmo, uma vez que as suas teorias propõem um acompanhamento teórico e crítico do processo de subjetividade e do elemento narrativo imbuído que compõe cada personagem dessa obra a partir dos vestígios deixados pelo diretor. Tais sinais são não apenas os rastros deixados pelo realizador, mas a sua postura e estilo diretoriais bem como todos os referenciais acumulados ao longo do tempo.

Entrementes, pude constatar que mesmo estando empossado de uma decupagem distintiva do filme, das importantes obras literárias sobre ele e de todo um referencial crítico cinematográfico, me faltava ainda uma metodologia que me apontasse a forma de utilizar-me de tal material, a fim de que eu pudesse assimilar de fato o percurso do êxtase como elemento narrativo na construção de personagens. Ainda numa fase de evolução analítica de minha parte de certo modo larvária, o caminho teórico e metodológico dessa pesquisa foi se construindo a partir do momento em que as personagens do filme foram se tornando “mais familiares”, através das observações da obra em dose infinitesimal, também quando entrávamos em contato com diferentes tipos de arquivos e filmes, tanto os roteirizados por Hilton Lacerda, a exemplo de *Amarelo manga* (2002) e *Febre do rato* (2011) quanto os que lhe serviram de referência para a concepção do *Tatuagem*, e com os mais variados tipos de entrevistas e relatos sobre o caminhar fílmico do diretor. Esse processo foi bastante vagaroso, fragmentado e cheio de adversidades, mas, se assim não fosse, nunca se chegaria à fase adulta, visto que não conhecemos ninguém da equipe do *Tatuagem*, tampouco houve quaisquer tipos de contato com o diretor durante esse trabalho, e todas as respostas que obtivemos ao longo da investigação foram extraídas, tão somente, do que conseguimos ter em mãos e da análise destas.

Destarte, depois de termos a oportunidade de nos debruçarmos sobre todos esses materiais citados, conseguimos ter uma importante reflexão acerca das ações do êxtase como um dos principais componentes narrativos para a plena construção das personagens analisadas. Em vista disso, pareceu-nos que o êxtase é o firmamento das personagens de Hilton Lacerda, do qual é por meio dele que as mais variadas manifestações de enlevação e suspensão das personagens irão determinar o deslocamento narrativo de cada uma delas, e fazer da obra de Lacerda uma peça cinematográfica singular. Aliás, quando nos referimos ao êxtase nas personagens, e as situações e procedimentos identificados na narrativa, não queremos aqui dizer que ele é mais importante que as demais questões do filme, como a paleta de cores usada na fotografia, a arte de modo geral, o desenho de som e até mesmo a direção.

O que estamos tentando focalizar é a importância de reconhecer que sua influência é imensa, e que no cinema de Hilton Lacerda ele é mais um dos diversos pontos de interação do processo complexo de criação das personagens do filme, tomando como exemplo a trajetória que tivemos de fazer para realizar a análise deste trabalho. E é exatamente aí que reside a árdua jornada de nossa pesquisa, que está remotamente fora de pretender dar conta de todo o processo de construção de personagens do filme, mas que tenta, certamente, contribuir retratando alguns caminhos para análise do processo de criação no cinema nacional, em que essa chama que queima e extasia, no *Tatuagem*, é também o fogo da própria paixão e do ponto focal de cada ator em momento de interpretação; ele acende em cada personagem uma chama cúmplice de êxtase, inescapavelmente.

Sendo o cinema por essência uma dramaturgia da natureza, não pode haver cinema sem construção de um espaço que substitua o universo em vez de incluir-se nele (BAZIN, 2018), por isso, precisamos ressaltar a importância dessa missão trabalhosa, cheia de avanços e retrocessos, digressões, acertos e numerosos ajustes, não obstante tendo a convicção de que o artista evidenciou ser alguém que está imerso em um axiomático contexto político, histórico, social e cultural, no qual a sua obra inter-relaciona-se reiteradamente.

Como certa feita escrevera o também crítico de cinema e cineasta Vinicius de Moraes, o Cinema são os olhos do primeiro homem em êxtase contínuo, em descoberta contínua de todas as imagens, da Imagem pura, que é a sua própria continuidade (MORAES, 2015). Podemos dizer, isto posto, que o filme *Tatuagem* está inserido no seleto grupo de obras cinematográficas que, em termos afetivos,

provocam uma verdadeira corrupção do olhar, e que o êxtase confluenciado às personagens pôde fortalecer e engrenar o fluxo permanente dessa fenomenologia em incessante descoberta. Esse devir torna a análise do procedimento um estudo jamais plenamente acabado, do mesmo modo que esta dissertação. Quer-me parecer que o meu diálogo com o êxtase não se esgotará nunca. Tudo é pretexto para continuá-lo.

FILMOGRAFIA

- A countess from Hong Kong (*A condessa de Hong Kong*), Charles Chaplin, Reino Unido, 1967.
- AÇÚCAR, Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, Brasil, 2017.
- A história da eternidade, Camilo Cavalcanti, Brasil, 2014.
- A hora da estrela, Suzana Amaral, Brasil, 1985.
- A luneta do tempo, Alceu Valença, Brasil, 2014.
- AMARELO manga, Cláudio Assis, Brasil, 2002.
- AMOR, plástico e barulho, Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, Brasil, 2015.
- AQUARIUS, Kléber Mendonça Filho, Brasil, 2016.
- A visita, Hilton Lacerda, Brasil, 1999.
- BAILE perfumado, Paulo Caldas e Lírío Ferreira, Brasil, 1997.
- BAIXIO das bestas, Cláudio Assis, Brasil, 2006.
- BIG jato, Cláudio Assis, Brasil, 2015.
- BOI neon, Gabriel Mascaro, Brasil, 2016.
- CAFUNDÓ, Paulo Betti e Clóvis Bueno, Brasil, 2005.
- CANÇÃO para minha irmã, Pedro Severien, Brasil, 2012.
- CARANDIRU, Héctor Babenco, Brasil, 2003.
- CARTOLA, música para os olhos, Lírío Ferreira e Hilton Lacerda, Brasil, 2007.
- CIDADE de Deus, Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil, 2006.
- CITIZEN Kane (Cidadão Kane), Orson Welles, EUA, 1941.
- CORONEL Delmiro Gouveia, Geraldo Sarno, Brasil, 1978.
- DERREDOR, André Aragão e Isaac Dourado, Brasil, 2012.
- ELES não usam *black-tie*, Leon Hirszman, Brasil, 1984.
- ENTRE irmãos, Breno Silveira, Brasil, 2017.
- ERA uma vez eu, Verônica, Marcelo Gomes, Brasil, 2012.
- EU, tu, eles, Andrucha Waddington, Brasil, 2002.
- FEBRE do rato, Cláudio Assis, Brasil, 2011.
- GAIJIN – os caminhos da liberdade, Tizuka Yamasaki, Brasil, 1981.
- HOTEL Palace, André Aragão e Isaac Dourado, Brasil, 2013.
- IN this world (Neste mundo), Michael Winterbottom, Reino Unido, 2002.
- LOVE film festival, Manu Dias, V. Coimbra, J. Cardona e Bruno Safadi, Brasil, 2014.

LUNG Boonmee Raluek Chat (O tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas), Apichatpong Weerasethakul, França-Reino Unido-Espanha, 2011.

MEMÓRIAS do cárcere, Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1986.

MORENA dos olhos pretos, Isaac Dourado, Brasil, 2016.

MOULIN rouge – amor em vermelho, Baz Luhrmann, Estados Unidos, 2001.

NINA, Alice Gouveia, Brasil, 2017.

NOSTALGHIA (*Nostalgia*), Andrei Tarkovisk, Itália, 1983.

O bandido da luz vermelha, Rogério Sganzerla, Brasil, 1968.

O beijo, Flávio Tambellini, Brasil, 1964.

OBRA, Gregório Graziosi, Brasil, 2014.

O céu de Suely, Karim Aïnouz, Brasil, 2006.

O grande momento, Roberto Santos, Brasil, 1958.

O padre e a moça, Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1965.

O pagador de promessas, Anselmo Duarte, Brasil, 1962.

O palhaço degolado, Jomard Muniz de Britto, Brasil, 1977.

O som ao redor, Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2012.

Os cafajestes, Ruy Guerra, Brasil, 1961.

PAISÀ, Roberto Rossellini, Itália, 1946.

PIEIDADE, Cláudio Assis, Brasil, 2018.

RIO, 40 graus. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1954.

RIO, zona norte, Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957.

REDEMOINHO, José Luiz Villamarim, Brasil, 2017.

SÃO Bernardo, Leon Hirszman, Brasil, 1972.

SEM essa, Aranha, Rogério Sganzerla, Brasil, 1970.

SIMIÃO Martiniano, o camelô do cinema, Hilton Lacerda e C. Angélica, Brasil, 1998.

SONHOS roubados, Sandra Werneck, Brasil, 2009.

TATUAGEM, Hilton Lacerda, Brasil, 2013.

TERRA em transe, Glauber Rocha, Brasil, 1967.

TEXAS hotel, Cláudio Assis, Brasil, 1999.

THE black cat (*O gato preto*), Edgar George Ulmer, EUA, 1934.

THE kid (*O garoto*), Charles Chaplin, Reino Unido, 1921.

UM filme de cinema, Walter Carvalho, Brasil, 2017.

VIDAS secas, Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963.

ZERKALO (O espelho), Andrei Tarkovisk, Suécia, 1985.

REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS

BAZIN, André. **O realismo impossível**; seleção, tradução, introdução e notas Mário Alves Coutinho. – 1. Ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2016.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COUTINHO, Mário A. **A invenção do realismo, ou Tudo que vive é sagrado**. In. BAZIN, André. O realismo impossível. Seleção, tradução, introdução e notas: Mario Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 15-40.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem cinematográfica**. In. CÂNDIDO, Antonio. A personagem de ficção. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 81-93.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**; tradução Luciano Loprete. – 1. Ed. – São Paulo: É Realizações, 2014.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTOS, Joe Marçal G. **Por uma teologia da imagem em movimento: uma troca de olhar com o cinema a partir da obra de Andrei A.Tarkovski, no horizonte da Teologia de Paul Tillich**. Tese (Doutorado) – São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2006.

TILLICH, Paul. **Teologia sistemática**; 7ª edição revista; tradução Getúlio Bertelli e Geraldo Korndörfer. – São Leopoldo, Faculdades EST; Sinodal, 2014.

REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS

AGUIAR, José de. **O novo cinema pernambucano** / José de Aguiar, Julio Bezerra e Marina Pessanha. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Prod., 2014.

ALPENDRE, Sérgio. **Sem essa, Aranha**, in 100 melhores filmes brasileiros/ Organizador: Paulo Henrique Silva. – Belo Horizonte, MG: Letramento, 2016.

ALVARENGA, Nilson; XAVIER, Marília. **A “Volta do Real” e as formas do realismo no cinema contemporâneo**. In: Em Questão, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 267 - 281, jul./dez. 2010.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**; introdução, organização e fixação de texto A. Arnoni Prado. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTHUSO, Raul. **Febre do Rato: viver a *mise em scène***. In Revista Cinética (online); julho de 2011, Brasil. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/febredoratoraul.htm>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro / Apresentação e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **Vitória sobre a lata de lixo da história**, in Eduardo Coutinho / Milton Ohata (org.) – São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BEZERRA, Cláudio. **Um documentarista à procura de personagens**, in Eduardo Coutinho / Milton Ohata (org.) – São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CALDERELLI, Paulo. **Dicionário enciclopédico – Psicologia geral**, São Paulo, Formar, 1971.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: Cinema 2**; trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2015.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água – pensando no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

EY, Henry. **Manual de psiquiatria** / Henry Ey e outros. 5ª ed., Rio de Janeiro: Masson, 1981.

FERREIRA, Pedro P. – 2005 – **Os Xamãs e as Máquinas: Sobre algumas técnicas contemporâneas do êxtase**. Texto impresso, disponível em <<http://www.alegrar.com.br/02/02pedro.pdf>>, p.15.

GOUVEIA, Alice. **Direções: relatos do cinema pernambucano contemporâneo**. UFPE, 2015.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema no século**; edições dos textos e notas Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes; organização e prefácio: Carlos Augusto Calil; posfácio Bernard Eisenschitz. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**; organização e posfácio: Carlos Augusto Calil; prefácio Ismail Xavier. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GRÜNER, Eduardo. Pier Paolo Pasolini: a tragédia do real, in **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. Org. Geraldo Yoel. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl de. **A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil**, in Revista brasileira de história. Vol. 17. n. 34. São Paulo, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. Col. Tópicos.

METZ, Christian. **A significação no cinema**, tradução Jean-Claude Bernardet – São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORAES, Vinicius de. **O cinema de meus olhos**; organização Carlos Augusto Calil. – 3ª Edição ampliada – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MORENO, Djaldino Mota. **Clemente Freitas, o pioneiro da arte cinematográfica em Sergipe**. Aracaju: Clube de Cinema de Sergipe; Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro – Núcleo Regional de Sergipe, 2004.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**; tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Tradução e notas: Maurício Santana Dias; organização e introdução: Alfonso Berardinelli. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PELECHIAN, Artavazd. **Montagem distancial, ou teoria da distância**. In A verdade de cada um: Amir Labaki (org.), vários tradutores, São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**; organização Ivana Bentes. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SANTOS, Joe Marçal G. **Cinema, realismo e revelação: um diálogo com Paul Tillich e André Bazin**. Correlatio (Online), v. 16, p. 345-360, 2017.

SANTOS, Marcos Antonio Neves dos. **Tatuagem: de dentro para fora, um estudo do processo de criação a partir do roteiro do filme**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

SANTOS, M. L., Guimarães, A. H. T. **Moulin Rouge e a vanguarda futurista: o cinema como instrumento do ensaio das letras**. In revista Anagrama. Ano 6 – edição 2, dezembro de 2012, São Paulo. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/48183>>. Acesso em: 22 out. 2017.

SANTOS, Rosileny Alves dos. **Entre a razão e o êxtase**. Edições Loyola: São Paulo, 2004.

SHKLOVSKI, Víctor B. **Chaplin en primer plano**, in Eisenstein / Traducción: Zoia Barash. – Ediciones ICAIC: La Habana, Cuba, 2009.

SILVA, R. J. V. **Tatuagem: mais uma obra da vanguarda cinematográfica pernambucana**. In Revista Rever (Online); janeiro de 2017, Aracaju. Disponível em <<https://reveronline.com/2014/01/13/tatuagem-mais-uma-obra-da-vanguarda-cinematografica-pernambucana/>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica** / Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété; Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VASCONCELOS, Anna Beatriz Lisboa de. **O padre e a moça**, in 100 melhores filmes brasileiros / Organizador: Paulo Henrique Silva. – Belo Horizonte, MG: Letramento, 2016.

XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno** / Ismail Xavier. – São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2005.